G. CĂLINESCU

OPERE

15

PRINCIPII DE ESTETICĂ
ISTORIA LITERATURII ROMÂNE
Compendiu

C. Inv. 1148759

1979

EDITURA MINERVA

I 479998

Coperta: *Cristea Müller*

În volumul de față este reprodus textul din *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, 1968, și *Istoria literaturii române. Compendiu* Editura pentru literatură, 1968, ediții îngrijite în redacție de Andrei Rusu.
Curs de poezie și *Tehnica criticei și a istoriei literare* au apărut mai întîi în „Adevărul literar și artistic", 1937—1938 și au fost integrate, cu o prefață și bibliografie adăugate și eliminîndu-se ultimul capitol din cel de al doilea studiu, în vol. *Principii de estetică*, 1939. Se reproduce textul din volum, confruntat cu cel din revistă. Compendiul a apărut în 1945 și a fost reeditat, cu mici adaosuri și modificări, în 1946. Reproducem ediția a II-a, cu corectarea greșelilor de tipar prin raportare la Erata, la textul ediției princeps și la textul ediției mari a *Istoriei literaturii române*.

PRINCIPII DE ESTETICĂ

(1939)

BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

CURS DE POEZIE

PREFAȚĂ

Acest opuscul reprezintă nouă* prelegeri ținute la Facultatea de filozofie și litere din Iași în primăvara anului trecut. În el sînt unele lucruri originale, măcar în intenție. Firește, nimic nu este nou sub soare și cînd crezi că ai descoperit o noutate, bagi de seamă că a spus-o altul mai înainte. Spiritul general, cel puțin, al acestui curs circulă azi printre esteții poeziei și nouă nu ne poate rămînea decît meritul nuanței, al unei definiții mai limpezi. Această corespondență între ideile noastre și spiritul contimporan este o dovadă că nu plutim în extravaganță.

Cursul nostru minuscul de poezie este numai un program. Capitolul VI, de pildă, dezvoltat, va putea deveni el însuși o carte deosebită. Poate e mai bine, și așa ne-am zis și noi, ca aceste lucruri delicate să fie numai atinse iar nu ofilite de prea multă pedanterie. Așa simplu cum pare la întîia vedere, cursul se bizuie pe oarecare speculațiune și se cade ca cititorul să-l examineze cu atenție, spre a nu înțelege mai puțin decît trebuie. Și auditorii, studenți numai în literatură, și tinerii care vor citi aceste pagini pot fi neobișnuiți cu dialectica strînsă, dat fiind că la noi se discută despre poezie într-un chip foarte diletant. Am căutat a ne exprima cît mai limpede cu putință. Dar nu ne-am îngăduit să degradăm noțiunile pentru a da celor grăbiți iluzia că înțeleg. Unele lu-

* Tipărită în fruntea vol. *Principii de estetică* (1939), această prefață, ca și bibliografia ce urmează, se referă de fapt numai la *Curs de poezie*, care conține șapte prelegeri (n. red.).

cruri sînt grele nu prin cuvinte ci prin calitatea însăşi a abstracţiunilor.

Intenţia noastră nu a fost să dăm informaţii despre curentele literare (dadaism, futurism, suprarealism, ermetism), ci numai să ne folosim de ele spre clarificarea unor noţiuni de estetică poetică. Dar ne închipuim că pentru mulţi aceste discuţiuni vor avea şi un interes documentar. Cititorul trebuie să înţeleagă, dealtfel lucrul pare limpede, că noi nu glorificăm şi nici nu osîndim vreo şcoală literară ci numai încercăm a scoate din ele o experienţă. Încheierea pentru cititor trebuie să fie aceasta: că oriunde sînt idei clare este şi un adevăr şi ca atare luarea în rîs superficială nu e o atitudine de intelectual. Şcoala a îndepărtat pe tineri de la speculaţiunea estetică, ţinîndu-i în formule obscure, şi noi voim să facem pe aceşti tineri să gîndească.

Noi am intitulat la început cartea mult mai modest *(Curs de poezie)*, dar apoi consideraţii practice din cîmpul tipografici au cerut titlul mai simplu de *Estetica*. Nu este însă nepotrivit. Căci vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esenţa artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducţie cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta. Am procedat ca Tilgher, rezolvînd de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui *Estetica* trimitem în scopul informaţiei şi al documentării asupra felului cum esteticienii ştiinţifici înţeleg chestiunea.

G.C.

BIBLIOGRAFIE

Nu ne gîndim să dăm o bibliografie propriu-zisă, fiindcă problema nu are margini. Se înțelege de la sine că cel interesat trebuie să aibă cît mai largi cunoștințe de poezie și o temeinică pregătire ideologică. Vom da însă cîteva sugestii în direcția ideilor noastre:

MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain.* Paris, ed. Corrêa, 1933.

ADRIANO TILGHER, *Estetica*, ed. II-a. Roma, Bardi, 1935.

V. FELDMAN, *L'Esthétique française contemporaine.* Paris, Alcan, 1936.

CHARLES BAUDOUIN, *Psychanalyse de l'art.* Paris, Alcan, 1929.

BENEDETTO CROCE, *La poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, II-a ed. Bari, Laterza, 1937.

BENEDETTO CROCE, *Poesia e non Poesia*, ed. II-a. Bari, Laterza, 1935.

PAUL VALÉRY, *Introduction à la poétique.* Paris, Gallimard, 1938.

ALAIN, *Système des beaux-arts*, 8-e éd. Paris, Gallimard, 1926.

HENRI BRÉMOND, *La poésie pure.* Paris, Grasset, 1926.

FRANCESCO FLORA, *La poesia ermetica.* Bari, Laterza, 1936.

CHRISTIAN SÉNÉCHAL, *Les grands courants de la littérature française contemporaine.* Paris, Ed. littéraires et techniques, 1934.

ÉMILE BOUVIER, *Initiation à la littérature d'aujourd'hui, cours élémentaire et cours moyen.* Paris, La Renaissance du livre, 1932.

SAȘA PANĂ, *Sadismul adevărului.* București, „unu", 1936.

WERNER MAHRHOLZ, *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Berlin, Sieben-Stäbe-Verlag, 1932.
BENJAMIN CRÉMIEUX, *Panorama de la littérature italienne contemporaine.* Paris, Kra, 1928.
URMUZ, *Urmuz,* București, „unu", 1930.
F.T. MARINETTI, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme.* Milano, Edizioni futuriste di „Poesia".
I Manifesti del futurismo. Milano, Edizioni futuriste di „Poesia".
ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble.* Paris, Kra, 1924.
ANDRÉ BRETON, *Limites non frontières du surréalisme,* in *La Nouvelle Revue Française* din 1 februarie, 1937.
HANS LEISEGANG, *Die Gnosis.* Leipzig, Kröner-Verlag, 1924.
RUDOLF STEINER, *Das Initiaten-Bewusstsein.* Dornach, 1927.
J. EVOLA, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella dottrina e nella sua „arte regia".* Bari, Laterza, 1931.
WERNER MAHRHOLZ, *Literargeschichte und Literarwissenschaft.* Leipzig, A. Kröner Verlag, 1932.
GUSTAVE RUDLER, *Les techniques de la critique et de l'histoire en littérature française moderne.* Oxford, 1923.
De la Méthode dans les Sciences (art. *Histoire* de G. MONOD). Paris, Felix Alcan, 1910.
OTTO FR. BOLLNOW, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie.* Leipzig in Berlin, Teubner, 1936.

Cu privire la ermetism în general și la tehnica inițierii alta ar fi bibliografia. Dar este o primejdie. Profanul poate să se rătăcească. Numai ca o curiozitate am citat pe Rudolf Steiner, pentru prelungirea în epoca modernă a mentalității ocultiste. Dar trebuie multă prudență, căci neofitul poate cădea în teozofia cea mai rea, cu totul în afara problemei poeziei. Serioasă este opera filozofului italian Evola, dar dificilă. Absolut exterioară vederilor noastre este *La littérature et l'occultisme.* Études sur la poésie philosophique moderne par Denis Saurat (Paris, Rieder, 1929). Noțiunea estetică de ocultism n-are nimic de-a face cu ocultismul magic.

I

Estetica este o disciplină, sau mai bine zis un program de preocupări, care s-a născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanţial al emoţiei. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decît s-ar crede şi foarte mulţi indivizi dintre cei mai inteligenţi citesc cărţi pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorinţa de a se informa, satisfacţia de a găsi în ficţiune întîmplări asemănătoare cu cele din viaţa lor, sau mai ales judecăţi şi prejudecăţi asupra vieţii. Aceşti indivizi, incapabili de a se pronunţa asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare uşurare cînd printr-un raţionament sau prin însuşirea părerilor unor critici ajung la încredinţarea că se află în faţa unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucurie estetică ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba chiar sînt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă şi emoţia estetică şi să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simţi direct.

Din această frigiditate s-a născut aşadar Estetica, ca propunere de a studia *ştiinţific* opera de artă. Însă care sînt caracterele ştiinţei? O ştiinţă ia fiinţă atunci cînd se descoperă un fenomen nou, sau mai corect cînd apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-şi mai explice suficient relaţiile prin ştiinţele vechi.

Emoția artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoții care le autonomizează, făcînd ca emoția estetică să depășească emoția curat psihologică. Prin urmare o știință strict nouă începe cu *definirea* fenomenului, ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiția se face prin arătarea genului proxim, adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conținutul noii noțiuni, și a diferenței specifice care îndreptățește autonomia acestei discipline. Odată definit obiectul, urmează să se stabilească metodele de cercetare și în sfîrșit se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi.

Se pune întrebarea: există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi? Operele de artă au întîi de toate un aspect fizic: cartea, tabloul, statuia sînt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor și artă e necesară, întrucît oricine își dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul ci sentimentul pe care obiectul îl deșteaptă în noi. Va să zică rămîne lămurit că un grup de realități fizice sau procese fizice (muzica, dansul) merită să se elibereze din domeniul fizicului și să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar se pune întrebarea dacă acum acest grup e îndreptățit să iasă și de aici și să-și capete desăvîrșita autonomie. Piersica pe care o mănînc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atît de eterogene încît una din ele, cea stîrnită de audiția poemului, să ceară neapărat constituirea unei științe noua? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoțiuni artistice o curată senzație de vitalitate. Cei mai mulți esteticieni însă au observat, nu fără dreptate, o notă particulară emoției artistice: aceea de a fi deșteptată numai de *opere*, adică de produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă aceasta e industria. Atunci ni se fac distincțiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă analiză dovedește numaidecît neîndreptățirea definițiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoțiunea artistică, de vreme

ce foarte multe opere de artă au şi un folos şi în general artele s-au desfăcut din industrii. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase, dar stîrneşte emoţiuni artistice. Între util şi frumos ca produse ale industriei umane nu este decît o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care linge o acadea în chip de cocoş trece succesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică şi e mîhnit cînd pentru satisfacerea celei dintîi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de a doua.

Dacă rămîne deci un adevăr cîştigat că arta e o expresie a umanităţii, distingerea prin criteriile utilităţii şi gratuităţii este şubredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăzneţe care şi-a găsit chiar la noi reprezentanţi dîrji. Este foarte firesc ca o naţie tînără, cu puţină experienţă artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a *ştiinţei*. Naţiile care cultivă Estetica sînt şi acelea mai lipsite de simţ artistic. Germania are esteticieni, Franţa are critici. Italia are şi ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieşite din excesiva experienţă artistică ajunsă la saţiu. Chiar Franţa începe să piardă criticii şi să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele *teoria capodoperei*. D-l Mihail Dragomirescu, întîi, şi după el d-l Tudor Vianu, cu aparat mai erudit dar ducînd în fond la rezultatele celui dintîi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, şi nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbutită.

Cît e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăţi universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem cîtuşi de puţin în relativismul care a putut duce pe d-l E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutaţiei valorilor literare, este hotărît că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă pentru altul reprezintă un scandal. Ieri se deplîngeau opere care azi sînt socotite capodopere. Lipseşte în cîmpul artei acel consimţămînt la percepţie care face soliditatea ştiinţelor. Oricît de relativă ar fi senzaţia, dacă cuiva 1

i se pare că afară e cald şi altuia că e frig, avem în termometru un instrument de obiectivare şi de control. Însă care este mijlocul de a afla graniţa între operă şi capodoperă în mod obiectiv nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrîngerea particularului prin consimţirea altora, şi e o pseudojudecată care se poate formula aşa: sentimentul de valoare stăpîneşte acum conştiinţa mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimţămîntul general cu care se începe orice ştiinţă, niciodată. Încît, pusă pe această bază, Estetica devine disciplina ciudată care nu-şi cunoaşte obiectul. Şi de fapt capodopera nici nu există decît ca o denominaţiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parţială şi capodoperă nu e decît o deosebire de intensitate. Acelaşi proces de organizare, aceeaşi intenţie se regăsesc şi într-o parte şi în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămînă un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuieşte o temelie a soliditătii ştiinţei e metoda, şi esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi nişte procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absenţa impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să facă din Estetică o ştiinţă normativă preceptistică. E şi aci o iluzie şi un joc de cuvinte. În ştiinţă obiectul e real, consimţit de toţi, şi metodele nu sînt decît mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu uşurinţă la adevărul de formulat în legi. În Estetică obiectul însuşi este incert şi metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privinţa asta sînt două ipoteze care se pot gîndi: se poate găsi o metodă de a determina capodopera, ceea ce este totuna cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera; şi nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimişti. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăşi ar dispărea. Cînd am şti cum se face o poezie genială, toţi am deveni mari poeţi şi arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi sîntem în neputinţă de a determina obiectul însuşi al Esteticei, cu alte cuvinte rămînem cu ştiinţa ruinată înainte de a fi ridicat-o. Într-un

chip sau altul, Estetica este o știință care nu există. De aci nu urmează numaidecît că preocupările estetice, adică acelea avînd un raport cu arta, sînt superflui. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor și în efectul lor asupra conștiințelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util, de observații psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înțelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduințele esteticienilor sînt inutile speculațiuni în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decît întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumțiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele, cu o oarecare pretenție de metodă naturalistică. Însă nu poți clasifica, nici studia ceea ce n-ai definit. Dealtfel cercetările acestea sînt reînvieri ale unor puncte de veche retorică și dacă ele sînt îndreptățite în cadrul unei arte a conducerii și explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

De bună seamă că poezia, adică sentimentul nostru de poezie există. Asupra acestui punct nu mai e nici o îndoială. Poezia nu se poate însă defini ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi. Orice om aude și vede, afară de puține excepții. Simțul pentru poezie este însă excepțional. De aci și varietatea definițiilor, care nici nu sînt definiții ci sentințe. Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definițiilor poeziei, vom alege însă cîteva tipuri caracteristice. Este de pildă formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepție despre lume, o Weltanschauung, decît o observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine știe că, după Platon, lumea aceasta e o perdea de aparențe în care se încheagă în chip efemer și nedesăvîrșit lumea prototipilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, și alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat în apropierea esențelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mînă (*Republica*). Tot după Platon însă, omul e în stare prin reminiscență să-și aducă aminte de Frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumuseți pămîntești care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate (Ion). 1

Pentru Schopenhauer, lumea e aparența unei oarbe Voințe, care se desfășură însă tot după idei, privite ca niște eterne forme. Arta, poezia sînt smulgerea din planul unde se afirmă voința oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ, omul cunoaște numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling, a cărui estetică este tot idealistă, și să amintim de Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli, Universul este desfășurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoricește, încît metafizica devine o ontologie. Cum se desfășură acest absolut, acesta e punctul original al hegelianismului. Logica, sau, cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieții noastre intelectuale, ci legea însăși a desfășurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcționează gîndirea noastră? logic, dialectic, adică prin teză, antiteză și sinteză. O propoziție ne conduce numaidecît la negarea ei și apoi la concilierea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituțională. Din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri: că arta nu are un obiect deosebit de al filozofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile, dar în chip mai obscur; și că arta nu e decît un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricît de încîntătoare ar fi aceste concepțiuni despre artă și poezie, e lesne de înțeles că Absolutul, Prototipii, Frumusețea eternă nu lămuresc nimic.

Sînt definiții care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticei, cum e aceea a abatelui Brémond, care în fond este tot speculativă, dar de nuanță mistică. Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nedesăvîrșită, utilă întrucît exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune.

Se poate observa, așadar, că mai toți acești idealiști tăgăduiesc valoarea artei în sine. Sînt și poeți care dau poeziei un conținut străin, ca Horațiu de pildă, cel cu celebrul vers:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

S-au dat totuși și definiții mai proprii, prin observarea actului însuși de creație. Dar acestea nu sînt adevărate definiții, ci arătări de note izolate. Copiii, întrebați, să zicem:

„ce este calul?" răspund: „calul este cînd". Aşa sînt pseudo-definiţiile esteticienilor. Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viaţa noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaştere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului. După Adriano Tilgher, arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gîndire şi poezie este că poezia foloseşte concepte intuitive.

E un lucru de tot interesul că poeţii înşişi nu ştiu ce este poezia şi excelează în definiţiile de tip extravagant. Sully Prudhomme spunea pontifical: „La poésie a pour mission de susciter et de favoriser l'aspiration au moyen d'un verbe qui fait d'elle un art". Altul, Clovis Hugues, zice solemn: „Le poète a une fonction sociale. Il lui appartient de glorifier le beau, mais il lui appartient aussi de servir le juste qui en est la représentation la plus élevée." Un integralist român, d-l Ilarie Voronca, zice telegrafic: „Poetul devenit Doge. Poetul adunînd în locul semnelor neînţelese din el ori din văzduh, balega armăsarului ritmînd fanfara de bilci cu peniţa fără§ pentru jarul onorurilor oficiale" etc. Am ales la întîmplare cîteva pilde, cruţînd pe poeţii mai cu vază.

Încheierea este că poezia nu se poate defini.[1] Însă că poezia există nimeni nu se îndoieşte. Nu numai că poezia există, dar prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanităţii putem ajunge la stabilirea unor pseudonorme. Prin analiza sentimentului de valoare al acestor spirite, constituind un grup arbitrar, lipsit de elementul masei şi al contemporaneităţii, putem constitui un soi de Retorică în care preceptele sînt de fapt observaţiuni istorice şi statistice şi au această notă specială că nu trebuiesc urmate ci numai meditate. Urmează deci să aflăm nu *ce este poezia*, ci *cum este poezia*, să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conştiinţa artistică. În chipul acesta sterila Estetică face loc unei Şcoale de poezie.

---

[1] Numai un poet estetician ca Jean Paul Richter, în a sa *Vorschule der Ästhetik*, şi-a dat seama că poezia nu poate fi explicată decît prin analogii şi dă şi el cîteva: „Poezia e o a doua lume în cea de aici, Poezia reprezintă faţă de proză ceea ce Muzica este faţă de vorbire" etc.

II

Am spus că înțelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experiență, care nu încearcă a defini ci arată nu ce este poezia ci cum este poezia, căutînd a ajunge prin observațiuni istorice și statistice la un fel de precepte care însă nu trebuiesc urmate ci numai meditate, dat fiind că creațiunea e un fenomen spontan. Vom face deci un fel de școală de poezie, utilă spre a lărgi conștiința poetului, incapabilă însă a-l determina să creeze și folositoare în același timp și criticului în măsura în care-i îndrumează sensibilitatea. Ca să scoatem cîteva precepte, false precepte bineînțeles, fără valoare propriu-zis normativă sau de o valoare care nu se poate constata decît aposteriori, vom analiza pe scurt cîteva programe și atitudini poetice, nu cronologic ci după interesele demonstrațiunii noastre estetice.

Ca înțelegerea să fie mai limpede vom enunța de la început întîia propozițiune la care va trebui să ajungem. Aceasta ar suna cam astfel: *Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică.* Atunci cînd zicem *idee poetică* am putea fi înțeleși greșit. S-ar putea crede că poezia trebuie să aibă un cuprins inteligibil, noțional, ca de pildă cutare poezie de Eminescu care conține o filozofie. Nu e vorba de aceasta. Înțelesul propriu-zis al noțiunii de *idee poetică* îl vom lămuri mai tîrziu. Deocamdată vom afirma că orice poezie, întrucît există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizațiune, în care părțile se supun întregului. Cine cunoaște psihologia mai nouă poate găsi o analogie, ba chiar și o îndreptățire, în așa-zisul gestaltism sau psihologia structurală. Fără a intra în amănunte: gestaltismul constată că fiecare percepție are o structură proprie, o formă, care este mai mult decît suma părților. O melodie nu e o adițiune de sunete, ci un fapt care depășește sunetele. Cînd cînți fiece notă izolat, n-ai analizat melodia. Fenomenul muzical începe abia cu forma totalității, adică cu melodia însăși. Așa și în privința poeziei. Voim să afirmăm deocamdată că o poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general. Unde

nu e sens nu e poezie. Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de *înțeles*. Ornamentațiunea unui chilim nu are nici un înțeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura.

Această propoziție provizorie o putem demonstra prin analiza teoriilor unei mișcări poetice și artistice care a făcut vîlvă odată, și anume ale *Dadaismului*. Mulți văd în această mișcare un semn de demență colectivă, de morbiditate, și depling înrîurirea ei nefastă. Departe de a aproba cumva dadaismul, dimpotrivă îl vom dezaproba, trebuie să recunoaștem că teama unor oameni străini de problemele artei este neîntemeiată. Dadaiștii nu erau nebuni, ba unul dintre ei, André Breton, scriitor de talent, este chiar medic neurolog. A intrat bineînțeles un spirit de farsă, acea veșnică dorință a boemului de a epata pe burghez, precum și intenția probabil de a pătrunde prin violență în istoria literaturii. Întradevăr, profesorii se ocupă mai puțin cu explicarea marilor autori și mai mult cu ceea ce se poate clasifica: curente, manifeste. Un poet valoros riscă să nu intre într-o istorie a literaturii, în vreme ce un farsor pătrunde. Planul dadaiștilor a izbutit de vreme ce iată, noi ne ocupăm de ei. Dealtfel și în universitățile franceze au fost discutați și putem cita pe Èmile Bouvier care s-a ocupat la Facultatea de litere din Montpellier de moderniști în genere. Trebuie să admitem însă că dadaiștii sînt niște farsori inteligenți, adesea cu multă cultură și pătrundere, care în farsele lor așa de odioase burghezilor pun măcar sub forma disocierii problemele estetice capitale. De unde și legitimitatea discuțiunii. Să nu ne rușinăm așadar de a spune cîteva cuvinte despre ei.

În februarie 1916, germanul Hugo Ball înființează la Zürich *Cabaretul Voltaire*, unde împreună cu românul Tristan Tzara, cu alsacianul Hans Arp și compatriotul Richard Huelsenbeck organizează expoziții de pictură și recitaluri de poezie și de muzică. La 8 februarie Tristan Tzara procedează la botezarea noului curent care avea oarecari precursori, în chipul următor: el vîră la întîmplare cuțitul de tăiat hîrtie într-un *Larousse* și dă de cuvîntul *Dada*, care e în capul coloanei din dreapta și înseamnă „Cheval, dans le langage des enfants. *Fig.* et *fam.* C'est son dada, c'est son idée favorite". Curentul fu deci numit *Dada*. Grupul publică întîi *Le Cabaret Voltaire* (iunie 1916), apoi buletinul *Dada* (cinci numere, din iulie 1917 în mai 1919) și în sfîrșit

Cannibale (1920). Ce înseamnă propriu-zis *Dada*? Nimic. E un cuvînt luat la întîmplare. De aici se desprinde principiul că autorul renunță definitiv la orice proces de organizațiune, ba chiar la orice activitate. Un poem se face după Tristan Tzara (VII *Manifestes Dada*) așa: „Prenez un journal, prenez des ciseaux, choisissez un article, découpez-le, découpez ensuite chaque mot, mettez-les dans un sac, agitez . . .” Prin urmare poezia devine o simplă operă a hazardului. Aceasta pare o pură mistificațiune și în orice caz nu trebuie multă demonstrațiune ca să ne dăm seama că prin atare metodă nu iese nici o operă de artă. Dadaismul e o curată negațiune. Totuși este o negațiune nu lipsită de inteligență și premeditare. Dadaiștii, vorbim de cei mai cultivați, protestează în fond împotriva ideii umflate de *artă*, de *tehnică*, împotriva rutinei clasice, a excesivei conștiințe estetice. Cîți azi nu fac unui poet o critică strict tehnică, preceptistică, observînd că un cuvînt nu este *estetic* sau o expresie nu este *artistică*? Din negațiunea bombastică a dadaismului rezultă totuși adevărul că opera își are structura ei necesară și nu e o simplă adițiune de cuvinte obiectiv frumoase. A tăia cuvinte din jurnal și a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvînt poate sluji operei de creațiune și că nu există cuvinte predestinate, artistice. A înșira cuvintele scoase din pălărie la întîmplare este a afirma că poezia e în fond rezultatul unui hazard, al unui har, nu al intenționalității. Firește, în realitate hazardul este interior, este ceea ce se numea odată inspirație; iar scoaterea din pălărie a lui Tzara reprezintă o simplă farsă demonstrativă. Dadaiștii își dau seama de atitudinea lor strict negativă, ba chiar merg pînă acolo încît recunosc trebuința de a distruge dadaismul însuși, spre a nu cădea într-o convenție nouă, convenția negației. Într-o conferință din 1922 la Weimar, Tristan Tzara declară: „Ne separăm, demisionăm. Primul care își dă demisia din mișcarea Dada sînt eu.” Evident, toate aceste idei sînt exprimate teribil, ca să scandalizeze pe burghez: „Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition”; „Dada știe tot, Dada scuipă tot”. Nihilismul e total: „ E inadmisibil ca un om să lase vreo urmă prin trecerea sa pe pămînt”. Numele revistei, *Cannibale*, arată că dadaiștii vor să facă antropofagie cu cei bătrîni. Titlurile culegerilor de versuri

sînt absurde, scandaloase: *Dessins de la fille née sans mère, L'athlète des pompes funèbres, Rateliers platoniques, La première aventure céleste de monsieur Antipyrine.*

Examinînd fără prejudecăți nihilismele de mai sus, putem să scoatem următoarele încheieri: *abuzul noțiunii de „artă" împiedică spontaneitatea procesului creator; hazardul pur fără intervenția spiritului nostru nu dă nimic; totuși din slăbirea atenției artistice și consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri.* De pildă, cine n-a găsit o pietricică de aluviune ce pare scăpată din mîinile unui bijutier? Lautréamont vorbește de frumusețea „întîlnirii întîmplătoare pe o masă de disecție a unei mașini de cusut și a unei umbrele" și un desenator a zugrăvit această priveliște (Man Ray). Ea surprinde spiritul ca o întîmplare semnificativă, în chip firesc structurată, demonstrînd ironiile vieții. În titlul *Atletul pompelor funebre* este un umor latent al tragicului cotidian, atît de cîntat de moderniști. Un cioclu care doarme pe spate într-un dric sau o găină care ouă într-un chipiu nu sînt oare întîlniri surprinzătoare și semnificative? Deci concluzia moderată a dadaismului, care în nici un caz nu poate fi formula întregului proces artistic, este *de a căuta uneori în pălărie structurile hazardului, spre a le continua cu spiritul.*

În fond hazardul pur nu e cu putință niciodată în chip absolut decît dacă am întrebuința mașini. În alegerea jurnalului, în tăierea cuvintelor, în scoaterea lor din sac, intră totdeauna subconștientul nostru care stabilește oarecari asociațiuni, așa cum spiritul în ședințele de spiritism răspunde ceea ce gîndim noi înșine. Dadaiștii în poemele lor n-au scos niciodată cuvintele din pălărie ci au creat un hazard relativ, care e numai o anume arbitrarietate în asociații. Foarte adesea (și acesta e sfîrșitul școalei) dadaiștii simulează, fără să-și dea seama bine, hazardul și libertatea, sfărîmînd numai aparent ligamentele, dar făcînd în fond propoziții în regulă, exprimînd mai mult decît o structură, organizațiunea intelectuală care duce la didacticism. În practică așadar nu există dadaism. Iată niște versuri de Tristan Tzara:

La Chanson d'un dadaïste
qui avait dada au cœur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au cœur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au cœur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau.

*

La Chanson d'un dadaiste
qui n'était ni gaie ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises.

Întîi e de observat că Tristan Tzara nu scoate din pălărie, ci face însuşi raporturi absurde în care intră prin urmare subconştientul ori conştiinţa însăşi. Apoi versurile ne fac să rîdem. E un lucru general acesta. Foarte multe din poeziile excesiv moderniste sînt comice. De ce? Fenomenul este explicabil şi ne conduce la un pseudoprecept. *Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început, stîrnesc rîsul.* Şi cum apercepţia este şi o chestiune de adaptare, lumea a rîs la orice noutate. De romantici s-a rîs cu hohote, de Eminescu au rîs mulţi, de poeţii noştri moderni rîd deocamdată toţi, fără intenţia de a jigni, avînd realmente o stare de veselie. *Emoţiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenţie şi chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiţie de gesturi colective.* Bergson spune că rigiditatea provoacă rîsul. Aşa se-ntîmplă cînd rigid este individul. Cînd mecanismul e obştesc, atunci se naşte momentul solemn, oficial. Acum rîde individul cu spirit critic exagerat, revoltatul. *Aşadar în orice operă mare*

proporția dintre conformism și noutate este în favoarea celei dintîi.

În poeziile lui Tristan Tzara este o organizațiune fragmentară întîmplătoare, redusă la asociațiuni neprevăzute. Acestea nu sînt însă lipsite de oarecare umor. Introducerea imaginii motorului alături de noțiunea de cîntec este o parodie a mecanismului la care ajunge orice poezie. Un rege care se suie cu ascensorul, care își taie brațul drept și-l trimite papei de la Roma e o satiră a atitudinilor rigide. Gestul regelui e scandalos. „Mîncați ciocolată" e o invitare făcută burghezului la acțiunile banale, la satisfacțiile facile. „Spălați-vă creierul" este o acuzație de îmbîcsire în prejudecăți. Dadaistul care iubește o biciclistă face o încercare violentă de a sfărîma convenția sentimentală. De ce adică o biciclistă să nu inspire pasiuni tot așa de mari ca și străvechea Elena? Ce constatăm de aci? În fuga de orice organizație, dadaiștii fac asociațiuni scandaloase în care în loc să fie imagini sînt de fapt idei programatice. Programul iese în evidență în foarte multe din poeziile dadaiste și futuriste. De pildă românul Saşa Pană în numărul unu al revistei *unu* ne oferă această poezie-*manifest*:

cetitor, deparazitează-ți creierul
strigăt în timpan
avion
t.f.f.-radio
televiziune
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes
arghezi
brâncuși
theo van doesburg
uraaaa uraaaaaa uraaaaaaaa
arde maculatura bibliotecilor
a. et p. Chr. n.
12345678900000000000 kg.
sau îngrașă șobolanii
scribi

atibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
hùoooooooooooooo
etc.

Futurismul, apărut înainte de război în Italia din inițiativa lui F. T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negația nu ajunge la nihilism și în ce privește structura poeziei, futurismul rămîne pe poziția veche a organizațiunii conștiente. E drept că-n programul lui intră și intuiția și inconștiența creatoare, dar acestea nu s-au realizat niciodată în sensul dorit mai tîrziu de suprarealiști. Înlăturîndu-se noțiunea de hazard, ne depărtăm și de foloasele asocierii neprevăzute, semnificative. Într-un fel dar futurismul este teoreticește inferior dadaismului, adică mai puțin deschizător de probleme. Negația lui se îndreaptă mai ales împotriva academismului sub raportul conținutului și al formei. Poezia italiană degenerase într-adevăr prin D'Annunzio într-o declamație convențională fără lirism și într-un formalism estetizant. D'Annunzio este cel mai tipic cultivator al atitudinii estetice în sine și al cuvîntului artistic în sine, indiferent de valoarea de creațiune. De pildă:

Ecco, e la glauca marina destasi
Fresca a' freschissimi grecali; palpita:
ella sente ne' l grembo
li amor' verdi de l'alighe.

Cine știe italienește își dă seama de prețiozitatea strofei, tipărită dealtfel cu o tehnică specială. Întîi se cîntă marea, care este convențional frumoasă. În locul unei impresiuni directe stă vechiul academism personificat în „grembo". Marea are sîn, poale (cuvîntul e cu totul literar), deci e o fecioară în stilul Primăverii lui Botticelli. Și apoi vine tot acel limbaj arhaizant ori estetizant: „grecali", „alighe", „li amor" în loc de „gli amori". În sfîrșit, marea — fecioară care simte în sîn amorul algelor — e tot ce poate fi mai artificial.

Deci futurismul a fost un antidannunzianism. El cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viață sin-

ceră. Nu demult Veneția era amenințată de ostilitatea futuriștilor care apoi au devenit fasciști. În locul decorului de teatru, Italia nouă cerea arhitectura pură de fier și ciment, priveliștile de viață activă, industrială. Formal, futurismul a făcut fraza italiană mai simplă. A combătut retorica, periodul ciceronian, a început a nota repede, telegrafic, aruncînd la o parte din propoziție elementele inutile. Iată un fragment, și el telegrafic, din manifestul futurist:

„Altă viață explozivă. Italianitate paroxistică. Antimuzeu. Anticultură. Antiacademie. Antigrațios. Antisentimental. Contra orașelor moarte. Modernolatrie. Religia noutății. Originalitate. Velocitate. Inegalism. Intuiție și inconștiență creatoare. Splendoare geometrică. Estetica mașinei." etc.

Futuriștii au cîntat într-adevăr mașina, avionul, viața citadină. Marinetti e primul care a glorificat avionul în franțuzește și italienește:

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière!
Horreur de la terre d'oiseau! Terre, gluau sinistre
à mes pattes! Besoin de m'évader!
Ivresse de monter!... Mon monoplan! Mon monoplan!

În ororarea de academism, futuriștii au început să vorbească în felul negrilor și au căzut în reportaj. Marinetti reportează asupra bătăliei de la Tripoli și a războiului balcanic *(La battaglia di Tripoli, Zang-tumb-tumb)*, Ardego Soffici scrie un *Giornale di bordo* și Kobilek *Giornale di guerra*. Deci ce se întîmplă? În dorința de a intra în imediateța vieții, în devenirea ei, nu fără o înrîurire a lui Bergson, futuriștii nu prind decît momente izolate, ca niște imagini tăiate de film. Pseudo-preceptul nostru este prin urmare acesta: *Observația în proză și sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disparată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obișnuit.* Un roman nu e un jurnal, o colecție de fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamații și de viziuni, ci o organizațiune care depășește părțile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viață sînt contrare spiritului creațiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mișcare atît de realistă încît din intenția de adevăr și expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuși, care nu e o

imitație a realității, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane.

Formal, din aceeași dorință de expresie imediată, futuriștii recurg la trucuri tipografice, căutînd să sugereze și prin așezarea cuvintelor, confundînd în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scrie așa:

TRE

Gra

di

ni.

Evident că pentru un orb efectul e spulberat. Este în fond o persistență în eroarea lui D'Annunzio, care își închipuia că scriind *li* în loc de *gli* a făcut o finețe. În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor și nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noțiunilor. O poezie există pentru noi cînd o gîndim.

Futurismul n-a dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar a învățat pe poeți să se exprime mai liber. Cuvîntul de ordine este *parole in libertà*. Dealtfel în legătură și cu simbolismul profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămîne la suprafață. Poetul notează, descrie fugar, creionează fără semnificație, ca Luciano Folgore în aceste versuri din *Caffè notturni*:

Porta a vetri; dentro lumi,
fumi,
ala di profumi.
Porta di legno;
contorcimenti di voci
traverso le fessure.
Caffè notturni
insenature di luce nell'ombra,
macchie di suono
nella opacità della quiete
etc.

Observînd numai telegrafic realitatea externă, fără a descoperi un ritual semnificativ, poezia futuristă este o proză.

III

Profanul care citește anume poezie modernă, dadaistă, suprarealistă, pură, chiar futuristă, rămîne izbit de un fapt: nu înțelege. O poezie trebuie oare înțeleasă, redusă la o schemă de idei? Nu vorbește ea, cum se spune în școală, sentimentului? Ba da. Dar poezia mai veche, oricît de indiferentă sub raportul conținutului noțional, are formal desfășurarea propozițiilor logice, încît oricine este încredințat c-o înțelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderînd poezie decît ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat cînd dă de aceste versuri de I. Barbu:

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode
Suprasexuale
Supramuzicale;

Gasteropozi!
Mult limpezi rapsozi
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă:

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp!

În schimb e ușurat la citirea următoarelor strofe de G. Bacovia:

Cum sufletu-nchis
Nimic nu vrea —
Cad frunze-n amurg,
Draga mea!

Sinistră noapte
Și-amară stea —
Curînd, și ninge,
Draga mea!

Aci totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră şi ninge. Deci este tendinţa de a se cere poetului reprezentări imediat aperceptibile din cîmpul percepţiei exterioare şi propoziţii în care raportul dintre subiect şi predicat să se dezvăluie numaidecît. S-a ivit cuvîntul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile în care scapă structura percepţiei şi raportul logic. Noţiunea de ermetism nu se poate aplica cu proprietate decît unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înţelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decît o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspecte exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obişnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seama că totul e limpede. Sînt poezii unde se cultivă intenţionat dificultatea. Percepţiile, raporturile sînt normale, însă gramatica este aşa de solitară, încît fără indiscreţiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificaţiune. Iată nişte versuri luate la întîmplare din Ilarie Voronca *(unu*, III, 1930, nr. 32*)*:

> Laptele ierburilor se umflă în suvenir şi-n chiot
> Şi inima e spuma care-a rămas din vară,
> Cu-o cupă de vijelie pînă la buzele fierului
> Cu pomii rupînd şorţul albastru al amiezii.
>
> Dar e inscripţia-n miere a ochiului de ciută
> Şi prin sălile lungi ale ecoului rătăceşte o ferigă,
> În vreme ce domniţa îşi scaldă ciinii fluizi în voce
> Şi pe vitralii, cerul ca un şarpe boa se răsuceşte.

Acest autor se caracterizează prin dilataţie verbală, discursivitate, sentimentalism şi metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat adesea fără soluţie, prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întîi, cu oarecare atenţie, ghicim că e vorba de o rememorare descriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinaţi de vînt acoperind o parte din albăstrimea cerului.

Există şi un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuşi nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconştient, şi scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuşi nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă și de neinteligență artistică să reprobăm tot ce nu înțelegem sub cuvînt de confuzie. Sînt poeți mistificatori, adică falși poeți, dar sînt și poeți adînci. Apriori afirmăm că *o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea.* Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii: pe Eminescu nu-l înțeleg decît foarte puțini inși. Cei mai mulți cred că-l gustă, acceptînd ideile lui pe care le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificultoasă. Totdeauna poetul a avut înclinarea către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă și teoretizează ocultismul:

Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani.

Ocultismul serios se bizuie însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convențională niște sonete care păreau aiurări. Citățm o strofă care ne privește și pe noi:

Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,
Un gaio Lelio per Ambasciadore
Una lanterna piena di favore
Portavan per tributo de'Valacchi.

Cine nu-și aduce aminte de versurile lui M. Zamphirescu?

Văzui oameni de hîrtie
Cu mustăți de chilimbar,
Lei de cocă pe cîmpie,
Mîncînd stridii cu muștar.

Comicul nu iese atît din absurditatea propozițiilor, cît din faptul că, deși n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuși forma exterioară a propozițiilor normale. Așa vorbesc paranoicii. În propoziție este subiect, este predicat și raportul luat în goliciunea lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenațiune, fără un principiu

care să le dea un rost, din subconștient. Însă cum în acest subconștient n-a pierit cu totul forța de organizațiune, adesea în hazardul cuvintelor apar insule care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale demenților ne surprind și ne încîntă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al dadaiștilor, alți poeți au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înșirarea cuvintelor curgînd fără frenațiune, spre a prinde în hazardul interior asociațiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele și mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet.

Înainte de a trece la poezia străină așa-zisă suprarealistă, trebuie să amintim că un precursor de tot interesul al dicteului automatic este un român, și anume Urmuz, de care foarte mulți nu vor fi auzit vorbindu-se. Psihiatrii consideră cu multă ironie și suficiență pe moderniști, printre care trec pe toți poeții pe care nu-i înțeleg, cu înclinarea de a-i declara pe toți demenți. Cu atît mai mult ar putea părea suspect Urmuz, care s-a sinucis. În elucubrațiile acestuia nu intră însă nici o alienațiune și totul e un joc estetic pe care îl profesează în glumă școlarii.

Urmuz, pe adevăratul nume Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, s-a născut la 17 martie 1883 la Curtea-de-Argeș, ca fiu al medicului spitalului din acea localitate. În copilăria fragedă a fost o vreme la Paris cu părinții. A fost elev al liceului Lazăr din București, apoi a studiat Dreptul, luîndu-și licența în 1907, și fu cîțiva ani ajutor de judecător în felurite orășele. După campania din Bulgaria e numit grefier la Înalta Curte de Casație din București. A făcut campania și în războiul cel mare, după care și-a reluat umila slujbă. La 23 noiembrie 1923, deprimat, se sinucise într-un boschet de la Șosea. Moartea lui a trecut neobservată și nici azi istoria literară nu-l înregistrează. Penru întîia oară d-l Tudor Arghezi îi publică o bucată în *Cugetul românesc*, în 1922, spre marea emoție a autorului, care avea o înaltă conștiință artistică pentru ceea ce unui neprevenit i-ar fi prilej de rîs. Acest Urmuz, simplu grefier, era un om de rară cultură, pricepător de muzică bună și chiar compozitor, și cine citește fără prejudecăți compunerile lui poate să-i respingă direcția poetică, dar nu-i poate tăgădui fineța evidentă a spiritului. E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră

era încă în continuarea lui Coşbuc, să apară atitudini de acestea de negaţie estetizantă.

Ce fel sînt compunerile lui Urmuz? Ca să înlăturăm orice bănuială de demenţă, trebuie să spunem că Urmuz, om afabil, le făcea spre a-şi distra fraţii şi surorile, care firește rîdeau. În acea epocă dealtfel, prin 1916, circulau printre tineri astfel de glume, ba chiar printre elevii liceului Lazăr, şi e întrebarea dacă nu era oarecum în tradiţia claselor atari jocuri. Iată o bucată:

„PÎLNIA ŞI STAMATE"

Roman în patru părţi

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu giamlîc şi sonerie.

În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfăşurată în cearceafuri ude.... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a „lucrului în sine", un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinînd în mînă o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş... Restul nu prezintă nici o importanţă. Trebuieşte însă reţinut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunerec, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea dinafară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum şi prin care se poate vedea, în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto Kosmosul infinit şi inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast şi conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, căptuşesc colonadele sălii, iar imenşii ei pereţi sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare" etc.

31

Este, firește, o simplă bufonerie, dar cu spirit. Divagația morbidă a spiritului este exclusă. Ceea ce ne face să rîdem este tocmai luciditatea autorului. Forma gîndirii pare normală, desfășurarea logică, însă ori de cîte ori așteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită. Conștiința este deci trădată chiar prin absurdități. În fond avem de-a face cu o parodie a prozei comune. Titlul *Plînia și Stamate* amintește convenția titlurilor clasice *Paul și Virginia*, *La femme et le pantin*. Bucata începe ca orice roman, cu descrierea locului. Ori de cîte ori e pe cale de a se stabili o relație comună, Urmuz o strică printr-o relație absurdă și totuși posibilă în alt plan de gîndire. De pildă, masa e „bazată" (pînă aci totul e corect), însă pe calcule și probabilități. Unele vase conțin esență, bunăoară de flori, esența poate fi însă eternă, adică lucrul în sine. Urmuz stabilește deci între subiect și predicat un raport care pare bun în momentul cînd se face legătura cu predicatul și apare deodată greșit, întrucît unul din cuvintele care formează predicatul este ambiguu. El face deci niște calambururi de esență sofistică, dînd unui cuvînt două conținuturi deosebite. Doi oameni coboară. Asta e foarte cuminte, căci ne gîndim la coborîrea mecanică pe scări. Doi oameni coboară însă din maimuță. Propoziția este și acum posibilă, dar sărită pe alt ax, fiindcă „coborîre" înseamnă acum descendență. Acest procedeu sofistic produce rîsul. În Orient femeile se sulemenesc. Deci ideea că pereții sînt sulemeniți în fiecare dimineață este introdusă în conștiința noastră, cu toată absurditatea, printr-o abilitate formală, prin presupunerea că vom confunda o clipă sfera mai restrînsă a noțiunii femeie orientală cu aceea însăși de Orient. Cu compasul măsurăm pereții. Ceea ce măsurăm poate să scadă. Relațiunea în întregul ei este absurdă și totdeodată cu aparență de corectitudine: „cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare". Sofismul este învederat.

Bufoneria cea mai izbutită este *Ismail și Turnavitu*. Aici autorul are aerul a face portretul a două personaje. Mișcarea portretistă e cea academică, însă cuprinsul e absurd. În decursul descripției se face mereu confuzie între ființe, vegetale și lucruri. Bucata este totdeodată o vagă parodie a obișnuințelor burgheze:

„Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.

Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 jum. dimineaţă, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoţit fiind de un viezure de care se află strîns legat cu odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănîncă crud şi viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămîie... Alţi viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreţine pînă ce au împlinit vîrsta de 16 ani şi au căpătat forme mai pline, cînd, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinsteşte rînd pe rînd şi fără pic de mustrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismail nu ştie unde locuieşte. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ţine astfel sechestrat pentru a-l feri de pişcăturile albinelor şi de corupţia moravurilor electorale. Totuşi Ismail reuşeşte să scape de acolo cîte trei luni pe an, în timpul iernii, cînd cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii şi apoi să se agaţe de grinzi pe la diferite binale, în ziua cînd se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă şi împărţit la lucrători"... etc.

În această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniştea de mare prozator clasic din care, prin contrast firesc, iese şi comicul.

Lui Urmuz îi datorăm şi o fabulă, adică o parodie a fabulei. Totul de la început pînă la sfîrşit e absurd, dar se desfăşoară după regulile genului. E un titlu arbitrar, un text cu dialog şi o morală ce n-are nici un sens şi nici o legătură cu textul. Fabula aceasta a fost imitată de mulţi din plăcerea de a alcătui o fabulă pură, fără afabulaţie, deşi cu forma ei. Esteticeşte, asta este interesant: va să zică în poezie forma însăşi a unei activităţi sufleteşti fără conţinutul ei poate interesa. A avea aerul că povesteşti fără să povesteşti nimic poate duce la un epic pur. Un poet francez a încercat asta. Deocamdată iată fabula:

CRONICARI

(Fabulă)

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaș
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu! O, Galileu! —
Strigă el atunci mereu —
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă: „Sarafoff,
Servește-te de cartof!"

Morala

Pelicanul sau babița.

Urmuz are jovialitate, așa cum avea Alfred Jarry în Franța. Totuși aceste compuneri nu pot depăși limitele unor farse. A nu lăsa să intre nici o organizațiune înseamnă să stai cu mintea trează, fiindcă subconștientul nostru structurează de la sine. Urmuz cade singur într-o convenție, dealtfel voită, de a se menține în absurd, și unde e convenție nu e loc pentru creațiune. *Așadar absurditatea pură, chiar pusă la cale conștient și mai ales atunci, nu duce decît la mici efecte comice.*

Un tînăr modernist Moldov a încercat la noi să imite pe Urmuz, dar aceste imitații sînt silnice, fără spirit, sînt parodii de parodii *(unu*, aprilie 1928*)*:

„Șmaie este un tip compus din: ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor.

În toate anotimpurile poartă aceleași haine, aceeași pălărie de turist, nedespărțindu-se de ele niciodată" etc.

Ca să nu ne închipuim că Urmuz este un caz unic românesc, n-avem decît să amintim celebrul *Hareng saur*, adică

Scrumbia de Charles Cros. E o absurditate voită în scopul de a scandaliza, în care însă e un moment interesant, şi anume gratuitatea unui gest. Eroul spînzură o scrumbie pe un zid. Dacă în proză acţiunile trebuie să fie motivate, în poezie gratuitatea poate duce la un epic pur, surprinzător ca o enigmă:

LE HARENG SAUR

Il était un grand mur blanc —
nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle —
haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur —
sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains —
sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou —
pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle —
gros, gros, gros.

Alors il monte à l'échelle —
haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu, —
toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc —
nu, nu, nu.

Il laisse aller le marteau —
qui tombe, qui tombe, qui tombe,
Attache au clou la ficelle —
longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur —
sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle —
haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau —
lourd, lourd, lourd,

Et puis, il s'en va ailleurs —
loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur, —
sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle —
longue, longue, longue,
Très lentement se balance —
toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire —
simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens —
graves, graves, graves,
Et amuser les enfants —
petits, petits, petits.

IV

Studiind cauzele care fac poezia dificilă, am amintit de dicteul automatic, adică de abolirea voluntară a frenațiunii în vorbire în scopul de a prinde în hazardul interior asociațiuni inedite. Urmuz, din ale cărui inteligente bufonerii am citat cîteva fragmente, nu este totuși un automatic, ci un simulator de automatism. Căci am spus că un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice pe care de la sine le oferă subconștientul. Urmuz, dimpotrivă, de cîte ori este pe punctul de a cădea într-o asociațiune normală, fuge de ea cu bună-știință, dovedindu-și permanenta luciditate. De unde și comicul. Fugind de mecanica asociațiunii conștiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociație și acest mecanism provoacă rîsul.

Adevăratul dicteu automatic a fost definit și profesat de suprarealiști și îndeosebi de teoreticianul lor André Breton. Cum acesta este medic de boli mintale, am putea să bănuim că e vorba de o contagiune simpatetică, nu rară în astfel de

cazuri, că anume Breton, încîntat de vorbirea fără frenaţiune, plină de surprize, a paranoicilor, ar dori s-o imite. Totuşi, fapt dezamăgitor, foarte rar demenţii vorbesc în aşa chip încît să nu fie înţeleşi deloc, cum e cazul cu poeţii suprarealişti. Compoziţia lor e mai degrabă plată. Iată o poezie intitulată *Pămîntul* de un schizofrenic, citată în *Cursul de psihiatrie* din anul 1923—1924 al răposatului prof. dr. Obreja:

Vremea e o carte
Dumnezeu a fost zeţar
Iar în carte e pămîntul
I-o eroare de tipar.

La temelia suprarealismului stau unele orientări ale gîndirii contimporane. În primul rînd este freudismul, pe faţă exaltat, care, precum se ştie, pune un accent deosebit pe inconştient. În al doilea rînd este fără îndoială filozofia lui Bergson. Aceasta e dominată de noţiunea de devenire. Eul nostru absolut este un rîu perpetuu, curgînd în pură indeterminaţiune. În genere realitatea este inaccesibilă gîndirii, dar poate fi trăită. Ceea ce socotim noi drept realitate nu e decît o realitate relativă, o operaţiune practică de oprire a realităţii în devenire în cîteva relaţiuni şi simboluri convenţionale. Prin urmare activitatea teoretică este principial prozaică, opusă vieţii. A trăi integral gîndirea înseamnă a o elibera de obişnuinţa superficială de a vîrî totul în categorii. Este limpede aşadar că atît freudismul cît şi bergsonismul au pregătit teoreticeşte terenul suprarealismului, al dicteului automatic, care este o propunere de a fugi de orice schemă logică, de a se cufunda în ininteligibil, acolo unde se poate surprinde gîndirea în mişcare, trăind. Acolo în rîul inform al gîndirii este realitatea cea adevărată, nealterată de convenţia practică a logicei, e *suprarealitatea*. Însă forma cea mai simplă prin care putem să ne eliberăm de gîndirea logică este visul.

„Din clipa — zice Breton — cînd [visul] va fi supus unui examen metodic, cînd prin mijloace anumite vom ajunge să ne dăm seama de vis în integritatea lui (şi asta presupune o disciplină a memoriei de mai multe generaţii; să începem chiar de acum a înregistra faptele mai bătătoare la ochi), din clipa aşadar cînd curba sa se va desfăşura cu o regularitate şi o amploare fără precedent, putem spera că mis-

terele care nu sînt mistere vor face loc marelui Mister. Cred în topirea viitoare a acestor două stări, în aparență așa de contradictorii, a visului și a realității, într-un soi de realitate *absolută*, de *suprarealitate*, dacă se poate spune astfel."

Așa vorbește Breton și foarte ușor se poate observa că suprarealitatea lui este un corespunzător al trăirii realității absolute bergsoniene. Cum această suprarealitate se confundă însă cu visul, putem adăuga că Breton profesează *onirismul*. Iată acum, spre mai multă claritate, cum definește Breton însuși suprarealismul în vederea unui articol de enciclopedie, asta în *Manifeste du surréalisme* (1924):

„*Suprarealism*, n.m. Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie scris, fie prin orice alte mijloace, funcționarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală.

Enciel. Filos. Suprarealismul se bizuie pe credința în realitatea superioară a unor forme de asociațiuni neglijate pînă acum, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor spre rezolvarea problemelor principale ale vieții. Au făcut act de suprarealism absolut d-nii Aragon, Baron, Biffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac."

E întrebarea cum va proceda poetul ca să se cufunde în automatismul psihic pur, fugind de orice constrîngere schematică a rațiunii, de vreme ce am constatat că nici măcar demenții nu sînt în stare să fugă de structurile logice? Problema pare de la început disperată. Ori ne lăsăm în voia pretinsului automatism și înregistrăm ceea ce ne trece prin minte și atunci fără să vrem sîntem tiranizați de mecanismul logic care a pătruns și în inconștient, ori în sfîrșit extirpăm cu bună-știință, ca Urmuz, orice structură incipientă, dar atunci nu mai avem de-a face cu nici un automatism, ci cu o convenție care duce la efecte comice. În sfîrșit, să dăm iarăși cuvîntul lui Breton, care ne dă următoarele instrucțiuni:

„Puneți să vă aducă ce trebuie pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cît mai favorabil concentrării spiritului asupra lui însuși. Așezați-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putință. Faceți abstracție de geniul vostru,

de talentele voastre, de talentele tuturor celorlaţi. Socotiţi că literatura este unul din cele mai triste drumuri, dintre acelea care duc la orice. Scrieţi repede fără subiect preconceput, destul de repede ca să nu puteţi reţine şi ca să nu fiţi ispitiţi să vă recitiţi. Prima frază va veni singură, atît e de adevărat că în fiece clipă există o frază străină gîndirii noastre conştiente care nu cere decît să se exteriorizeze. Este destul de greu să ne pronunţăm asupra cazului frazei ce va urma; ea participă fără îndoială şi la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă se admite că faptul de a fi scris prima frază cere un minimum de percepţie. Dealtfel lucrul acesta nu trebuie să vă intereseze; în asta constă mai cu seamă interesul jocului suprarealist... Continuaţi cît poftiţi. Încredinţaţi-vă caracterului inepuizabil al murmurului. Dacă tăcerea ameninţă să se stabilească dintr-o greşală, ca să zicem aşa de neatenţie, rupeţi-o fără ezitare cu un rînd prea clar. După cuvîntul a cărui origină vi se pare suspectă, puneţi o literă oarecare, litera *l* de pildă, mereu litera *l*, şi restabiliţi arbitrarietatea, impunînd această iniţială cuvîntului ce va urma."

Prin urmare Breton ne schiţează o metodă de a visa şi de a înregistra visul. Ceea ce ne izbeşte aici însă, şi lucrul nu e lipsit de un anume umor, este efortul conştient de a surprinde inconştientul. Ce înseamnă oare „aşezaţi-vă în starea cea mai pasivă" dacă nu o încordare a atenţiei care face să se risipească orice spontaneitate? Este cunoscut dialogul umoristic dintre doi inşi care dorm în aceeaşi cameră:

— Tu dormi?

— Da!

Prin chiar faptul de a răspunde afirmativ, pretinsul adormit neagă faptul dormirii. Tot aşa suprarealistul, prin chiar propunerea de a scăpa de conştiinţă, se aşează în punctul ei cel mai acut. Dar în sfîrşit, înainte de a da un verdict, să aruncăm ochii asupra unor rînduri suprarealiste. Ceea ce înspăimîntă pe cititorul profan şi-l aiureşte e imposibilitatea de a înţelege ceva, fiindcă am văzut că tendinţa comună este de a reduce poezia la scheme logice, lucru dealtfel eronat sau măcar exagerat. Ca să înţelegem sau mai bine zis să ne aşezăm la justa poziţie receptivă faţă de această poezie, trebuie să renunţăm la orice sforţare de a înţelege. De la titlu şi pînă la ultimul punct nimic n-are nici un înţeles. Sînt cuvinte fără sens dictate, zic poeţii, de conştiinţa din-

lăuntru, şi interesante întrucît alcătuiesc un desen neprevăzut:

„Ma tombe, après la fermeture du cimetière, prend la forme d'une barque tenant bien la mer. Il n'y a personne dans cette barque si ce n'est par instant, à travers les jalousies de la nuit, une femme aux bras levés, sorte de figure de proue à mon rêve qui tient le ciel. Ailleurs, dans une cour de ferme probablement, une femme jongle avec plusieurs boules de bleu de lessive, qui brûlent en l'air comme des ongles. Les ancres des sourcils des femmes, voilà où vous voulez en venir. Le jour n'a été, qu'une longue fête sur la mer. Que la grange monte ou descende, c'est l'affaire d'un saut dans la campagne. A la rigueur s'il pleut, l'attente sera supportable dans cette maison sans toit vers laquelle nous nous dirigeons et qui est faite d'oiseaux multiformes et de grains ailés. La palissade qui l'entoure, loin de me distraire de ma rêverie, joint mal du côté de la mer, du côté du spectacle sentimental, la mer qui s'éloigne comme deux sœurs de charité.

Ceci est l'histoire de la seconde sœur, de la boule bleue et d'un comparse qui apparaîtra toujours assez tôt. Sur la barque molle du cimetière s'ouvrent lentement des fleurs, des étoiles. Une voix dit: « Etes-vous prêts? » et la barque s'élève sans bruit. Elle glisse à faible hauteur au-dessus des terres labourées, dont la chanson ne vous importe plus, mais qui est très ancienne et s'enroule autour des châteaux-forts."

O observaţie e de făcut. Între bufoneriile lucide ale lui Urmuz şi compunerile dictate ale suprarealiştilor este această deosebire că cele din urmă ne fac să rîdem mai puţin sau chiar deloc, putînd chiar să ne dea scurte impresii de sublim. Explicaţia este uşoară. La Urmuz automatismul este simulat şi atenţia îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc şi caricatural. Compunerile lui Urmuz sînt în fond satirice. Suprarealiştii sînt însă sincer lirici şi din cînd în cînd cad peste asociaţiuni care sînt adevărate imagini. Principial, plutirea aceasta în vis nu numai nu contrazice poezia ci o condiţionează. Caracteristic visului este mersul fluidic, care distruge conturul obişnuit al lumii fenomenale. Breton visează, fie şi deştept, că se află în cimitir. Sicriul poate numaidecît lua forma bărcii. Zborul, plutirea sînt mişcări tipice în vis şi mediul acvatic e acolo dintre cele mai obiş-

nuite. Deci barca plutește pe mare și apoi marea se confundă cu cerul și visătorul zboară în jurul turnurilor unui castel. Că un personaj apare și dispare fără motivare e un lucru foarte firesc în visare. Ca o casă să fie făcută deodată din flori este iarăși normal acolo. Dealtfel confuzia aceasta dintre eu și non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcție a conștiinței. E foarte normal ca un individ să ne spună așa: „Am visat că mergeam pe o apă și cineva, parcă o femeie, mă striga mereu; apoi femeia pare că era o pasăre, dar lucru curios, pasărea eram eu". Evident, cînd astfel de vise duc confuzia eului pînă la dedublare și se repetă, putem să bănuim o stare maladivă gravă, dar în mod obișnuit confuzia între eu și non-eu este legea însăși a visului. Deci ca transcriere a visului, fragmentul lui Breton ar trebui să ne impresioneze. Și totuși ne lasă reci și uneori ne face să rîdem. Nu este greu să găsim explicația. Răceala vine din lipsa de sens, de sens, nu de înțelegere. Visele noastre, oricît de confuze, alcătuiesc niște complexe, cum spune Freud, fie că-i admitem metoda psihanalitică, fie că nu. Totul în vis, deși ininteligibil, adică nereductibil la scheme logice, se orientează, se sensează în jurul unei emoții fundamentale. De pildă, multe vise au ca nucleu spaima. Cineva, o entitate proteică ne urmărește și noi alergăm și nu putem din cauza amorțelii picioarelor. Un noroi greu ni le încurcă. Uneori cerul parcă pică pe noi. Bineînțeles, cînd ne-am culcat obosiți. Toate imaginile onirice sînt coerente, și acolo în vis ele nu ni se par absurde după legea însăși a visului. Ele au limbajul lor propriu, ele spun ceva, ce nu se poate exprima în limba discursului. Dovada că totul este strîns în jurul unei emoții fundamentale este că ne deșteptăm sub impresia puternică a visului, cu sentimentul încă de teroare, dacă visul a fost terorist. Această emoție centrală formează sensul visului. Ei bine, ceea ce lipsește în fragmentul oniric al lui Breton este tocmai nucleul emoțional. Visul lui nu e credibil, nu e coerent în ordinea interioară. Dante, deși n-avea nici o idee de suprarealism, a intuit mai bine poezia suprarealității onirice. În *Vita Nuova* el visează un vis care are o nuanță apocaliptică.[1] Cerul se întunecă, păsările cad

[1] „Io dico che ne lo nono giorno, sentendo me dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero, lo quale era de la mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, ed io ritornai

moarte din aer, apele se fac de sînge, femei necunoscute merg despletite. Priveliştea e absurdă dar plină de sens. I se prevesteşte moartea Madonnei sale, Beatrice, şi i se face şi lui o prevestire bizuită pe principiul necesităţii: „Tu pur morrai". Cînd Dante se deşteaptă rămîne turburat, căci datele visului se pot introduce şi în complexul vieţii lucide. Dante visase într-adevăr visul lui, nu-l făcuse după metoda lui Breton, de unde putem scoate pseudopreceptul că cea mai bună metodă de a surprinde viaţa eului lăuntric, visul, este de a ne memora vise adevărate şi de a le dezvolta apoi artistic în temeiul emoţiei fundamentale. *Fără emoţie nu există poezie onirică.*

Am observat că lectura fragmentului lui Breton şi dealtfel a oricărui altuia produce şi oarecare veselie, e drept nu aşa de intensă ca aceea rezultată din citirea lui Urmuz. De unde vine aceasta? De unde vine şi la Urmuz. Din luciditate.

La Urmuz luciditatea e intenţionată, la Breton ea e fără voie. Nebunia e greu de simulat. Falşii nebuni sînt numaidecît descoperiţi. Putem spune că ei n-au haz. E suficient un exemplu ca să vedem cum poetul e trădat de raţiune. La un moment dat el a zis: „. . . . aşteptarea va fi suportabilă în această casă fără acoperiş înspre care ne îndreptăm şi care e făcută din păsări multiforme şi din boabe întraripate". În loc să avem relaţiuni onirice veritabile, avem construcţiuni artificiale. Casa cuprinde ca notă principală în noţiunea ei acoperişul. Deci poetul o evită, zicînd casă . . . fără

---

pensado a la mia debilitata vita; e veggendo come leggera era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. Onde, sospirando forte, dicea fra me medesimo: « Di necessitade convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia ». E però mi giunse uno si forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare si comefarnetica persona ed a imaginare in questo modo; che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: « Tu pur morrai ». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: « Tu se' morto ». Cosi cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi parea donne andare, scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, si che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti" etc.

acoperiș. În mod normal, oniric, dacă ceva asemănător s-ar înfățișa, noi nu i-am zice casă, ci poate i-am da un nume propriu, crezînd că avem de-a face cu o ființă. Disociația făcută de Breton e un semn de atenție. Păsările mănîncă grăunțe. Deci Breton face casa din păsări și grăunțe, printr-o asociație mai degrabă lucidă. Și acum culmea lucidității. Păsările au aripi și boabele sînt inerte. Ei bine, Breton distruge acest raport normal și face păsările inerte, dînd boabelor aripi. Din acest amestec al conștiinței, al unei conștiințe poate inconștiente, dar de structură logică, se naște impresia bufoneriei.

Idolul suprarealiștilor este Isidore Ducasse, pretins conte de Lautréamont, mort foarte tînăr în 1870. Ale sale *Chants de Maldoror* sînt după unii semn de demență, după alții poezia „avec un grand P". Nu se poate tăgădui notațiilor sale automatice un anume sens al fantasticului, al viziunii:

„Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins possible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui représentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement), qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un piller, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales" . . . etc.

Și Lautréamont ne face să rîdem uneori și e foarte probabil că intenția lui, ca și a lui Urmuz, ca și a lui Charles Cros, este de a indigna pe burghez. Mai mult decît spontaneitatea onirică lucrează aci conștiința disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu tipic pentru obținerea comicului și Molière îl folosește statornic.

Cine urmărește pe suprarealiști constată următoarele lucruri. Din această experiență ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieșit din această școală și în fond nici o poezie valabilă, și, ca și în

cazul dadaiştilor, toţi mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulţimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite primitoare şi în cele din urmă propunătorii înşişi renunţă, e un semn că direcţia e greşită. Unde lipseşte orice fel de consimţire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic oboseşte spiritul şi că poezia cere un sens.*

Deşi despre poezia pură s-au vărsat valuri de cerneală, totuşi noi nu vom spune decît puţine cuvinte deocamdată, deoarece mai tot ce se discută nu aparţine domeniului strict al poeziei pure. Noţiunea de poezie pură a fost popularizată de abatele Henri Brémond printr-o comunicare făcută la Institut la 24 octomvrie 1925. Formula a fost apoi îmbrăţişată cu frenezie şi folosită în chipul cel mai abuziv chiar pentru poeţi care contrazic principiul purismului. Se cade prin urmare să mărginim gîndirea abatelui Brémond la adevărata ei intenţie. În această privinţă abatele se află foarte aproape de suprarealişti, teoreticeşte cel puţin, foarte în continuarea bergsonismului, pus de astă dată în slujba catolicismului. Suprarealiştii erau antiraţionalişti şi căutau să se cufunde în realitatea vie, ininteligibilă. Abatele Brémond este şi el antiraţionalist şi vrea să se cufunde prin cuvînt în Dumnezeu. El este cu alte cuvinte un mistic. În Franţa, raţionalismul este aproape congenital şi atinge chiar catolicismul. Neocatolicii francezi ca Massis sînt raţionalişti, adică socotesc că trebuie să se dea credinţei suportul convingerii prin tehnica logică. Tomismul este în floare. Admiţînd propoziţia supremă a bisericii, dogma, fiindcă este atestată prin autoritatea Scripturii, celelalte puncte ale credinţei trebuie să decurgă silogistic din ea. Pascal însuşi este cum nu se poate gîndi mai cartezian în întrebările şi demonstraţiile lui. Abatele Brémond vrea să exalte iraţional, să facă din poezie un exerciţiu mistic. Poezia este după el un fel de rugăciune, o rugăciune profană bineînţeles, dar care ne predispune către adevărata rugăciune, care desigur nu e decît o murmurare de totală părăsire în voia Misterului Divin. Atît a spus abatele, mai mult din interese bisericeşti decît artistice, dar toţi au început să interpreteze teoria după priceperea lor. Şi mai ales s-a născut concepţiunea că

o poezie pură înseamnă o poezie *purificată* de orice conținut, o curată bolborosire. Evident, în cazul acesta compunerile lui Urmuz și poezia suprarealistă devin poezie pură. Gîndul lui Brémond n-a fost acesta, căci ar fi fost să nege poezia veche romantică, foarte religioasă și deci convenabilă scopurilor sale catolice. Sensul purismului său e numai acesta: ceea ce ne interesează într-o poezie nu este punctul de plecare, ci numai cel de sosire, și acesta trebuie să fie o aptitudine mai mare pentru cititor de a renunța la necesitatea rațională și a se cufunda în Dumnezeu. Orice poet e pur dacă prin el ajungi la acest exercițiu cvasi-mistic. Altfel n-ar fi fost numit poet pur Paul Valéry, care e nu se poate mai raționalist.

S-a născut, precum am spus, noțiunea unei poezii pure prin extirparea conținutului, o poezie *fără anecdotă*. Ion Barbu, care e nu intenționat un poet pur în sensul lui Brémond, osîndește poezia lui Arghezi (*Ideea europeană*, 1 noiembrie 1927) pentru că e anecdotică, fiindcă nu îndeplinește condițiile *frumosului necontingent*. Cea mai curioasă rezultantă a purismului, înțeles ca neconținutism, este încercarea de a face un epic pur, în care mișcările sînt epice dar faptele sînt absurde, simple exerciții care nu construiesc o realitate. Un francez, S.J. Perse, a compus un poem pseudo-epic numit *Anabase* (tradus și în românește de I. Pillat), în care nu trebuie să facem nici o sforțare de a constitui un univers inteligibil, fiindcă orice organizare epică este distrusă intenționat. Poemul trăiește din eșuări. E un ton de *Iliadă*, fără materia ei:

„Pour mon âme mêlée aux affaires, lointaines, cent feux de villes avivés par l'aboiement des chiens . . .

Solitude! nos partisans extravagants nous vantaient nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs."

Și așa mai departe. Expresiile sînt din domeniul epicei. Orașe incendiate, lătrături de cîini, tabere sub ziduri, dar organizarea de fapte lipsește. Cam așa proceda și Urmuz, folosind toate clișeele vieții burgheze, însă ratîndu-le. Unii socotesc pe S.J. Perse ca un poet din cei mai puri. E într-adevăr pur, adică gol de conținut, impresia ultimă este însă a unei mari oboseli. Și poezia epică are nevoie de un sens, de o îndreptățire a faptelor. Gesturile pe care le facem în vis sînt absurde, dar nu fără sens. Acolo în vis avem sentimentul hotărît că așa și nu altfel trebuie să se petreacă lu-

crurile. Concluzia? *Purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștienți sau inconștienți, noi avem un conținut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate.*

V

Vorbind de poezia așa-zisă ermetică, am atras de la început atențiunea că trebuie să se facă deosebire între dificultate și ermetism. Dadaismul, futurismul, suprarealismul ne dau poezii dificile, adică greu de înțeles, greu de redus la niște propoziții care măcar formal să fie inteligibile. Dar dificultatea vine fie dintr-un truc gramatical, fie din absența oricărui sens. Dacă citim o pagină din *Peștele solubil* de André Breton, nu trebuie să pretindem că nu pricepem fiindcă ar fi acolo ceva ocult. Nici autorul însuși nu pricepe nimic de vreme ce și-a propus să noteze pe hîrtie tot ce-i trece prin cap repede, înainte ca rațiunea să poată stabili legături logice. Dar am mai văzut că dadaiștii, suprarealiștii, poeții dificili în genere simulează absconsitatea printr-o gramatică solitară, deși compunerile lor sînt bizuite pe o gîndire limpidă, exprimabilă în fraze nu numai inteligibile, ci de-a dreptul discursive. Să citim de pildă *Aurore* de Paul Valéry. Neprevenitul nu înțelege nimic, dar nu înțelege nu fiindcă n-ar fi ceva de înțeles, ci fiindcă nu are destulă perspicacitate. Protestele împotriva poeziei dificile nu vin în genere din cauza unei reale dificultăți, ci din cauza insuficienței de cultură a cititorilor obișnuiți cu poezia facilă de tipul romanței sentimentale. În *Aurore*, omul de o relativă cultură de idei intuiește numaidecît fondul inteligibil, ba poate chiar să se mire că un poet îndrăznește să plece de la date așa de abstracte. Paul Valéry nu face altceva decît să definească poezia într-un sens foarte apropiat de bergsonism. În somn omul se cufundă în eul absolut, veșnic mișcător, acolo unde nu este nici o determinațiune. Cînd se trezește, el e așteptat de Idei care îi pregătesc o viață practică, alcătuită din scheme:

La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance:
C'est la première oraison!
Je fais des pas admirables
Dans le pas de ma raison.

. . . . . .

Quoi! c'est vous, mal déridées!
Que fîtes-vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui?
— Toujours sages, disent-elles,
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit!
Nous étions non éloignées,
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi!

Însă poetul, venit din absolutul interior, al visului, vrea să intre în absolutul exterior, al universului viu, în veşnică mişcare. Şi atunci, rupînd pînza schemelor, a ideilor, el se cufundă în univers nemijlocit, precum şi spune în chip foarte clar:

Leur toile spirituelle
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant!
Etre! Universelle oreille!
Toute l'âme s'appareille
A l'extrême du désir . . .
Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir.

Este aceasta o poezie ermetică? Nicidecum. E o poezie numai dificilă pentru oamenii care nu s-au ridicat cu cultura pînă la nivelul speculaţiunilor lui Paul Valéry. Iată acum o altă poezie de Ion Barbu, socotit de foarte mulţi poet ermetic, ceea ce pentru mulţi înseamnă poet cu neputinţă de înţeles de către oamenii cuminţi şi luminaţi:

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cîntec istoveşte: ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Nu numai că această poezie nu e lipsită de sens, dar este fundamental inteligibilă, bineînţeles de către persoanele care se pot ridica pînă la abstracţiunea estetică. Aceste două strofe sînt definiţia însăşi a poeziei: Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp şi spaţiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăieşte la zenit, simbolul existenţei în contingent, ci la nadir, adică în interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cîntec de harfe răsfrînte în apă, sau lumina de fosforescenţă a meduzelor care sînt văzute numai pe întuneric, adică atunci cînd ochii pentru lumea întinsă se închid. Prin urmare Barbu se apropie şi de estetica lui Paul Valéry şi de aceea a lui André Breton, cu deosebire faţă de aceasta din urmă că nu acceptă dicteul automatic. Atunci ar urma că Paul Valéry şi Ion Barbu sînt nişte falşi ermetici, fiind numai nişte poeţi dificili. Totuşi într-o mare măsură amîndoi se apropie foarte mult de ceea ce ar trebui să fie adevăratul ermetism. Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraţionalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă şi raţionalist. Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaştere cu putinţă, noi putînd avea sentimentul de descoperire a universului şi pe alte căi, prin revelaţie de pildă, prin intuiţie, prin iniţiere. Dacă un pitagorician ne comunică să zicem că numerile domină universul ca nişte lucruri în sine, nu ca simple relaţiuni, intelectul nostru este pus în mişcare. Faptul că acum sînt războaie peste tot se explică pentru ocultişti prin împrejurarea că ne aflăm în ciclul lui Marte. Această propoziţie nu este demonstrabilă, dar poate foarte bine produce convicţiunea. Deci ermetismul este o poezie de cunoaştere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei.

Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În faţa unei propoziţii discursive interesul piere numaidecît după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul şi-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu înceţoşat. În *L'insinuant*, Paul Valéry nu face decît o banală definire a liniei curbe, dar propoziţiile sînt sibilinice, turburătoare, părînd a spune şi spunînd de fapt mai mult decît ceea ce se cuprinde în raporturile dintre subiect şi predicat:

O Courbes, méandres,
Secrets du menteur,
Est-il art plus tendre
Que cette lenteur?

Je sais où je vais.
Je t'y veux conduire.
Mon dessein mauvais
N'est pas de te nuire.

Nu înţelegem clar ce spune poetul, dar sentimentul neted este că spune totuşi ceva adînc ce scapă putinţei noastre de a înţelege, fiindcă nu sîntem iniţiaţi. În nici un caz un cititor fin nu va avea impresia că poetul este un om neîndemînatec care nu ştie să se exprime. Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism şi, cum vom vedea mai tîrziu, despre poezie în genere: *că departe de a fi lipsiţi de intelectualitate, poeţii par a spune ceva. Tocmai această aparenţă că au de spus ceva, fără nici un interes de conţinut, este miezul oricărui lirism*. Să luăm ca pildă muzica, unde nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, şi vom vedea că fiece frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună totuşi nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Ţipetele viorii, vibraţia gravă a violoncelului sînt parcă sforţări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gîndirea sa. Sentimentul despărţit de orice intelectualitate nu există decît ca o abstracţiune a minţii noastre.

Odată stabilit adevărul că poezia ermetică spune ceva, făcîndu-şi un scop din exercitarea în gol a facultăţii de penetraţie în univers, urmează să explicăm mai departe tehnica ermetismului, spre a-l deosebi de falsul ermetism. În chipul acesta vom ajuta pe acei cititori, uneori chiar intelectuali, care nu se pot dumiri cum nişte propoziţii care nu dau cunoştinţe despre realitate pot interesa pe unii. Deci trebuie să

spunem cîteva cuvinte despre ermetism ca metodă de cunoaştere în genere, bineînţeles în formă şi cu exemple potrivite celor neexercitaţi la speculaţiune. Ceea ce împiedică pe oamenii de cea mai bună credinţă să pătrundă poezia modernă, vorbim de cea de valoare, este tirania spiritului logic, mai bine zis a spiritului aristotelic. Ce însemnează azi a cunoaşte pentru un om de ştiinţă, pentru un fizician, pentru un biolog? Înseamnă a admite în lume două ordine de fapte, ordinea faptelor de conştiinţă şi ordinea obiectelor de conştiinţă. De o parte este conştiinţa mea care percepe, rezumă şi se ridică la idei generale, de altă parte stă universul. Altă legătură decît aceea de la oglindă la obiectul oglindit, admiţînd oricîtă activitate din partea oglinzii, nu este. E de observat că ştiinţa nu este cu putinţă decît atunci cînd oglinzile, adică conştiinţele, receptează în acelaşi chip şi formulează la fel. Kant e acel care a demonstrat că putinţa ştiinţei stă în caracterul de universalitate al modalităţii noastre de cunoaştere. De aci rezultă aceste lucruri: cunoaşterea normală a unuia este necesară, adică devine valabilă pentru toată lumea: şi nu există decît un singur adevăr posibil într-o ordine de lucruri.

Ambiguitatea nu se admite în ştiinţă. Un lucru nu poate fi unu şi trei totdeodată. Dar Dumnezeu este după doctrina creştină, ca dealtfel după atîtea alte gîndiri religioase, unic şi trinitar. Omul de ştiinţă modern nu are curajul să afirme că asta este o absurditate şi se mulţumeşte să admită că religia şi ştiinţa nu au de-a face una cu alta. Oamenii bisericii vorbesc de taină, de mister. Fără să amestecăm creştinismul în discuţiune, ci numai noţiunea de trinitate din felurite cosmogonii, va fi uşor să constatăm că nu e deloc vorba de absurditate, ci de o cunoaştere după alte metode, după alt mod de observare. Spiritul logic, aristotelic, din care se trage ştiinţa modernă, nu este spiritul general al gîndirii vechi şi am putea spune că omul în genere, fără cultură oficială, participă foarte rar la el. Vechile gîndiri asiatice, apoi gnosticismul, mai în urmă gînditori urmînd tradiţia ermetică, ocultiştii în genere şi noi toţi cînd pierdem orgoliul inteligenţei, privim universul altfel. Anticii îndeosebi, fapt care explică absenţa ştiinţei, nu împărţeau lumea în ordinea subiectului receptiv şi a obiectului perceput. Ei aveau despre lume o concepţie care azi poate să pară bizară, dar care într-un fel este mai aproape de condiţia reală a omului. Ei

vedeau totul de sus în jos, din cer spre pămînt, socotind că omul este scopul și măsura universului și că explicația acestui univers nu poate fi găsită decît într-un spirit universal. Deci ei nu împărțeau lumea în subiect și obiect, ci (totul fiind spirit) în spiritul cel mare și spiritul cel mic, în macrocosm și microcosm. Este evident că numai un spirit poate da naștere unui spirit și numai un principiu luminos poate crea ființe care caută sensuri în lume. Universul este un sistem de fulgurații ale spiritului universal, după o scară de valori spirituale. Legile care domină spiritul nostru sînt și ale universului, tot ce e în microcosm se repetă și în macrocosm. Cu alte cuvinte, universul e un om mai mare în care trăiește un om mai mic. Și cum toate actele unui om se explică numai final, universul anticilor se explică final iar nu cauzal. Se vor întîlni la ocultiști niște tabele anatomice ciudate în care nu se studiază raportul între organe, ci raportul dintre fiecare organ uman și un organ al universului, în speță un astru. Este în acest fel de gîndire arbitrarietate pură, fantezie? Nu.

Ermeticii observă și ei, dar în baza concepției omului ca simbol în mic al universului. Să luăm mitul trinității din atîtea religii. Omul a observat că pentru a se naște ceva este nevoie de doi factori, de un factor activ și unul pasiv, sau în termeni zoologici de un factor masculin și unul feminin. Acești doi factori condiționează pe al treilea, dar această dialectică a naturii trebuie să se continue. Deci unul este trei și trei este unul, fiindcă numai cînd cele trei momente au fost realizate există universul ca realitate. Fiul presupune un tată, tatăl presupune un factor străin pasiv. Demiurgul are nevoie de un chaos. Din domeniul procreației terestre sînt toate miturile oului. Din ou se nasc atîtea ființe. Oul are însă nevoie de un loc de gestație, de un factor feminin. Acesta poate fi apa chaotică. Apa chaotică are însă nevoie de un principiu activ germinator. Iată deci trinitatea. Spiritul masculin și apa feminină nu sînt încă universul cîtă vreme sînt sterili. Numai cu al treilea termen apare lumea. Pentru spiritul științific modern această propoziție e absurdă, pentru spiritul vechi, care nu admitea două sensuri în lume, unul spiritual și unul material, e singurul adevăr probabil.

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică? Pentru că ea e închisă vulgului și cere o

inițiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experiența personală, ci o lungă tradiție, și cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinității. Nu atît metoda de comunicare justifică numirea de ermetism, cît natura adevărurilor. Ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocație ermetică, o lungă disciplină. A cunoaște universul nu însemna pentru antici pasivitate, ci participare la viața universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel și despre poezia cu adevărat ermetică: spre a o înțelege, trebuie să trăiești în ordinea de realități spirituale pe care le exprimă. Iată o poezie de Ion Barbu care tratează tocmai mitul oului:

Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atît de galeș, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns,

Acordă lin
Și masculin
Albușului în hialin
Sărutul plin.

Poetul n-a urmărit deloc să ne dea cunoștințe de mitologie. Și poate chiar să nu fi avut în vedere clasicul mit al oului. Ceea ce este indiscutabil este că a intuit numaidecît raportul de armonie dintre microcosmul oului și macrocosm, și elogiind oul a elogiat ordinea universală. Cititorul profan nu-și închipuie ce vrea să zică poetul cu oul. A-l iniția înseamnă a-i atrage atenția asupra conceperii în

univers, făcîndu-l să vadă acelaşi proces în micro- şi în macrocosm. Oul este aici un simbol.

Ermetismul e o metodă de gîndire prin simboluri, dar trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noţiune prin care se înţelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înţelegem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în acelaşi timp ordinea în microcosm şi ordinea în macrocosm, adică ordinea universală. A fi iniţiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. *Oul* este un simbol în ermetism, căci prin el înţelegem un mod de germinaţiune terestră, dar şi modul de germinaţie al macrocosmului. E cum am zice: totul în lume germinează în mod ovular. Simbolul e aci corespunzător legii din gîndirea logică. Pentru iniţiat e de ajuns să spunem *ou*, el înţelegînd amîndouă ordinile, profanului îi putem explica cum că Spiritul universal se revelă în ou. *Arborele*, *şarpele*, *crucea*, *sămînţa* şi multe altele sînt în arta ermetică simboluri, întrucît deşteaptă în minte raportul de concentricitate dintre microcosm şi macrocosm. Cuvîntul *masculin* nu spune unui biolog modern decît despre un factor al procreaţiei terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg, acela de a se sprijini pe masculinitate. Ori de cîte ori un poet vorbeşte cu aceleaşi cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amîndouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepţiei, dar fiind clar pentru iniţiaţii cu conştiinţa totală, putem vorbi de ermetism. Paul Valéry este un ermetic, întîi fiindcă vorbeşte intelectului, al doilea fiindcă se gîndeşte la două ordine de lucruri deodată. În *Le cimetière marin* poetul nu simbolizează universul prin mare, ci gîndeşte în acelaşi cuvînt amîndouă aceste realităţi concentrice, fugind cînd spre centru, cînd spre margine. De aci confuzia aparentă:

> Stable trésor, temple simple à Minerve
> Masse de calme, et visible réserve,
> Eau sourcilleuse, œil qui gardes en toi
> Tant de sommeil sous un voile de flamme,
> O mon silence! . . . Edifice dans l'âme,
> Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!

Ermetismul presupune o conştiinţă totală a universului, şi cea mai bună metodă de a ne iniţia este nu de a clarifica

discursiv fiece propoziție, ci de a găsi nivelul de la care pornește poetul, nodul vital al gîndirii lui.[1]

VI

Oricît ar susține unii că nu este ierarhie în poezie ci numai poezie pur și simplu și că un sonet bun face cît un lung poem, experiența estetică ne arată că există o poezie profundă și o poezie superficială. Atît este de adevărat lucrul acesta, încît și acum unii încearcă a determina condițiile marii poezii. Aci dăm însă de o primejdie, anume de vechiul concept dualist al artei. Cum creațiunea n-ar putea fi decît

---

[1] Credem interesant să reproducem o observație a lui Baudelaire în legătură cu poezia lui Victor Hugo (*L'art romantique*, éd. déf. Paris, M. Lévy frères, 1872):

„Aucun artiste n'est plus universel qui lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non-seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire; mais il exprime, avec *l'obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révélé" (p. 315—316).

„D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme*; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Lavater, limitant au visage de l'homme la démonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'on poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs" (p. 317).

de un singur grad, acela al existenței, profunditatea devine un aspect al conținutului. Atunci ajungem să distingem teme adînci și teme ușoare și să punem valoarea poemului în legătură cu un factor dinafara procesului de creație. Nu există desigur un frumos obiectiv de conținut, care, unit cu un frumos obiectiv de expresie, să dea un frumos artistic. Totuși noțiunea de obiectivitate în lirică, bineînțeles într-un sens aproape figurat, nu e cu totul absurdă. Am definit atitudinea noastră ca o retorică bizuită pe experiență. Ei bine, după o îndelungă citire de poeme, după o atentă observațiune a structurilor lirice, putem să ajungem la încheierea că există un număr limitat de atitudini de felurite intensități cărora un poet adevărat nu li se poate sustrage. Mai simplu am zice că deși poezia este o operă de creațiune, ea are o existență oarecum obiectivă, întrucît numărul de organizări fructuoase oferit de natura spiritului creator este limitat. Am întemeia astfel un fel de estetică preceptistică după care un poet, urmînd un anume precept, tratînd, să zicem în termeni vechi, o anume temă, cu observarea că tema nu e conținutul ci structura însăși, ar avea sorți să izbutească. Lucrurile nu stau așa și noi ne exprimăm într-un mod cu totul analogic. Am zis că reguli în artă nu se pot da, regula contrazicînd principiul libertății. Observațiile noastre le-am formulat în pseudoprecepte, adică în niște propozițiuni pe care le putem medita, fără nici un fel de urmare practică directă. Cine nu are talent poate să urmeze oricît condițiile unui presupus frumos obiectiv, el nu va putea crea. Dar cine totuși are talent își va ușura găsirea momentului liric celui mai ascuțit, dacă există virtual în el, cunoscînd modalitățile numărate ale liricei.

Ne propunem așadar ca din observație să definim atitudinile lirice posibile, scara cea mai larg formală a organizațiunilor. Însă această operație ar cere o atît de lungă cercetare, încît deocamdată ne mulțumim să schițăm prin cîteva exemple acest nou aspect al unei estetice experimentale.

Cine, citind poeziile lui Bolintineanu, n-a rămas izbit de cursivitatea lor, care a încîntat cîteva generații? Dacă examinăm lucrurile de aproape, observăm că această cursivitate este unită cu un mare prozaism, ba mai mult, că cu cît versurile sînt mai prozaice cu atît sînt mai muzicale.

Problema aceasta a poeziei prozaice și totuși muzicale s-a pus sub forma întrebării dacă gnomismul, didacticismul

n-ar putea foarte bine sta înfrăţite cu lirismul. Robert de Sousa în *Un débat sur la poésie* citează cîteva reguli de gramatică latină, folosite în scop mnemotehnic la Port-Royal şi care sînt, lucrul pare curios, graţioase:

Souvent au Verbe neutre; Et toujours à l'Actif;
On donnera la chose au Cas accusatif.

*

Lorsque le Verbe signifie
Le désir de faire et l'envie,
Il n'aura point de Preterit,
(Tel sont aussi *Ferit*, *Ait*)
Exceptez-en *Parturio*,
Esurio, *Nepturio*.

Abatele Brémond ar explica sonoritatea acestor versuri cu vorbele lui Rapin, astfel: „Il y a encore dans la poésie de certaines choses ineffables et qu'on ne peut expliquer. Ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point préceptes pour expliquer ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles, et tous ces agréments cachés de la poésie, qui vont au cœur." Cu alte cuvinte, peste banalitatea conţinutului didactic este un *je ne sais quoi*, un inefabil, un murmur al iraţionalităţii. Însă o astfel de explicaţie ar fi exagerată. Versurile de mai sus sînt distractive, abstrăgînd de la scopul lor mnemotehnic, dar nimeni nu va socoti în chip serios că sînt poezie. Nu trebuie să cădem în subtilităţi pe tema inefabilităţii. Învederată este doar uşurinţa lor, caracteristică versificaţiei lui Bolintineanu:

Tăcerea înveleşte Comisia Centrală:
De şase luni trecute nimic nu se esală.
Am crede că se duce la Polul boreal.
Să caute unirea şi vot electoral.

Muzicalitatea acestor versuri nu vine dintr-un inefabil substanţial. Raporturile sînt aşa de banale încît mintea le receptează cu repeziciune, anticipîndu-le chiar. Scutită astfel de orice efort intelectual, atenţia noastră cade toată asupra purei mecanice a versului:

În timpii vechi românii de toţi erau stimaţi;
Dar laurii de stimă au fost şi meritaţi.
Atunci un cuib de oameni cu armele în mînă
Au apărat pămîntul cu inimă română.

De aci se poate scoate acest pseudoprecept: *poetul trebuie să alterneze frazele substanțiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune.* În timpul acestei odihne versul își bate limbile în gol cu un spor de sonoritate care se răsfrînge asupra întregii compuneri.

Pe o treaptă superioară a valorilor lirice stă poezia gnomică, sentențioasă. Eminescu, urmînd pe Goethe, o cultivă cu abundență:

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe,
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă și socoate.

*

Ce e amorul? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Și tot mai multe cere.

Cine are prejudecata că poezia trebuie să fie emoțională, gratuită, poate socoti cu drept cuvînt aceste strofe ca proză curată și atribui efectul artistic indiscutabil metricei savante. Totuși lirismul e în atitudine. Definiția, cînd e solemnă, e izvorul cel mai adînc de poezie. Ea nu atinge activitatea teoretică, intelectivă, de vreme ce sentințele sînt prin definiție banale, reprezentînd judecăți de mult analitice. Omul și-a condensat totdeauna experiența în sentințe, iar aceste sentințe, cînd sînt foarte generale, au mișcarea unor versete de ritual, a unor oracole. Sufletul nostru e uimit de străvechimea și gravitatea lor. Deci în gnomism, nu raportul în sine e liric, ci dicțiunea lentă, sacerdotală și ceremonială. Cine este în stare să intre în acest rit se află pe un teren bogat în lirism.

În legătură cu ideea de ceremonie, este cazul de a aminti de frazele repetabile, de așa-zisul cadru. *Glossa* este tipică în privința aceasta. Și în *Luceafărul* convorbirea se face prin formule:

— O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis,
N-oi merge niciodată.

De unde vine straniul efect al unor atari repetiţii? Din sugerarea unei ordini neschimbate. Luceafărul ca numen şi Cătălina ca expresie a terestrităţii nu pot ieşi din legile care-i stăpînesc. Ei fiind idei generale, n-au spontaneitate în vorbire. Atunci această vorbire este liturgică, formulistică, întocmai ca în ritualul magic. Tot ce e de natura ritului, deşteptînd conştiinţa ordinei universale, produce asupra noastră o profundă impresiune.

Am văzut că versul excesiv prozaic este muzical. Acelaşi fenomen se întîmplă cînd versul e cu totul absurd, fără nimic care să chinuiască intelectul cu bănuiala vreunui înţeles.

Aşa sînt de pildă aceste versuri de I. Barbu:

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase închise afară-n frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.

De fapt aceste versuri au un sens. Poetul arată cîinelui său Fox păsările care ciripesc în pom, încercînd să le determine onomatopeic cîntecul, pe care la un moment dat îl compară cu sonul opac scos de apa în care se spală cîinele. Dar pentru cititorul obişnuit orice bănuială de înţeles este absentă şi urechea se lasă în voia legănării purelor silabizări. Ceea ce se petrecea în versul prozaic se întîmplă aici într-o măsură sporită, fiindcă mintea este scutită de orice efort intelectiv. De unde muzicalitatea. De felul acesta sînt riturile din jocurile copiilor, lipsite de orice schelet raţional:

Ala bala
Portocala
Cioc boc
Treci la loc.

Urmează din această observaţie că *poezia trebuie să cadă din cînd în cînd într-o verbalitate pură pentru a se atrage aten-*

ființea asupra ritualității ei. A exagera însă în acest sens înseamnă să fugi de orice structură, ceea ce ne duce la dicteul suprarealist.

Ritul este inițierea simbolică în mistere, care trebuie să rămînă totdeauna absconse pentru mintea rațională. Gesturile ceremoniale, cărora le ghicim un sens, pe care însă nu-l putem prinde, produc asupra noastră impresiuni puternice ca și frazele gnomice. Maeterlinck a folosit pînă la artificiu metoda gesturilor simbolice. Trei surori oarbe (numărul e mistic) se urcă în turn cu trei lămpi de aur, așteaptă acolo șapte zile (alt număr mistic) venirea regelui:

Les trois sœurs aveugles
(Espérons encore)
Les trois sœurs aveugles
Ont leurs lampes d'or.

Montent à la tour,
(Elles, vous et nous)
Montent à la tour,
Attendent sept jours . . .

Ah ! dit la première,
(Espérons encore)
Ah ! dit la première,
J'entends nos lumières.

Ah ! dit la seconde,
(Elles, vous et nous)
Ah ! dit la seconde,
C'est le roi qui monte . . . etc.

Toate mișcările pe care le facem noi sînt îndreptate înspre un scop. Deci ne întrebăm de ce sînt oarbe trei surori și nu mai multe, de ce se urcă în turn și nu în altă parte, de ce stau șapte zile, cine este regele pe care-l așteaptă spre a le reda vederea? Stilul însuși al mișcărilor ne impune tăcerea și atunci *trei*, *șapte*, *turn*, *rege* devin niște simboluri pentru niște mistere pentru totdeauna absconse.

Mișcarea ceremonială, ritualică ne izbește într-o poezie pe care toți o socotesc ca cea mai simplă din lume, anume în *Noi* de Octavian Goga:

La noi sînt codri verzi de brad
Şi cîmpuri de mătasă;
La noi atîţia fluturi sînt
Şi-atîta jale-n casă.
Privighetori din alte ţări
Vin doina să ne-asculte;
La noi sînt cîntece şi flori
Şi lacrimi multe, multe . . .

Pe boltă sus e mai aprins,
La noi, bătrînul soare,
De cînd pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare . . .
La noi de jale povestec
A codrilor desişuri,
Şi jale duce Murăşul
Şi duc tustrele Crişuri.

La noi nevestele plîngînd
Sporesc pe fus fuiorul,
Şi-mbrăţişîndu-şi jalea plîng:
Şi tata şi ficiorul.
Subt cerul nostru-nduioşat
E mai domoală hora,
Căci cîntecele noastre plîng
În ochii tuturora.

Şi fluturii sînt mai sfioşi,
Cînd zboară-n zări albastre,
Doar roua de pe trandafiri —
E lacrimi de-ale noastre.
Iar codrii, ce-nfrăţiţi cu noi
Îşi înfioară sînul,
Spun că din lacrimi e-mpletit
Şi Oltul nost'bătrînul . . .

Pentru cine cunoaşte condiţiile în care a fost compusă poezia, toată mişcarea ei este de a dovedi necesitatea unirii. E o poezie patriotică şi chiar subversivă. Dar în planul estetic, şi mai tîrziu, această poezie evident rezistentă nu mai are nimic de-a face cu patriotismul. Ea e numai aparent descriptivă. Ţara pe care o înfăţişează are un vădit aer er-

metic. E un Eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificînd un mister. De ce cresc aici numai fluturi inutili şi nu turme? De ce toată lumea cîntă aproape coral? De ce apele au grai? De ce toţi plîng ca într-un apocalips? Pentru ce toată această ceremonie? Este acelaşi ermetism din *Cîntecul* lui Maeterlinck.

Vorbind de ermetism şi de onirism am amintit de absurdul care are un sens, o orientare. A împrumuta structura visului cu acel simbolism misterios, fără a cădea în incoerenţe suprarealiste, este a se aşeza într-un bun moment liric. Cocteau a înţeles poate mai bine decît toţi modernii acest moment şi suprapunerea planurilor din vis. Copilul se teme să nu fie furat, copiii mici putînd fi furaţi de către ţigani, şi voieşte să zboare ca zmeul. Verbul francez *voler* ajută această confuzie de noţiuni, frecventă în vis, aşa cum a dovedit dealtfel şi Freud. Iată de pildă ce visează:

A voler le songe habitue
L'enfant rêve d'une statue
Effrayante, au bord d'un chemin,
Et... qui vole avec les mains.

Coerenţa interioară, în planul absurdităţii, a visului e perfectă. În marginea drumului stau de obicei hoţii, *les voleurs*. Acolo stau statuile. Hoţii *volent*, fură şi zboară. Ei fură cu mîinile şi deci zboară dînd din mîini. Sentimentul de groază coagulează visul, dînd un sens.

Atît poezia de mişcare ceremonială cît şi cea onirică se întemeiază pe sentimentul unui univers metafizic care apasă asupra lumii plane, modificîndu-i sensul. Aplicarea ermetismului în ordinea interioară este şi mai rodnică. Biografia tratată nu ca un sistem de amintiri istorice ci ca un simbol al unui destin abscons impresionează adînc. În materie de biografie transcendentă putem cita o strofă din celebrul sonet al lui Gérard de Nerval *El Desdichado*:

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*.

Viaţa fiind o veşnică mişcare, căderea în poezie se obţine de cele mai multe ori prin găsirea unui plan fix de comparare, care poate să nu fie numaidecît o idee generală ci un

moment istoric fixat, scos din mişcare. Poezia interioarelor putride, a bătrîneţii dezolate, mecanizate în gesturi inactuale, este din acest domeniu. La noi Demostene Botez şi-a făcut dintr-asta o specialitate, după cum şi-o făcuse simboliştii din secolul trecut şi nu demult poeţii italieni. Poezia planului nemişcat a cultivat-o însă în stil mare Eminescu:

În odaie prin unghere
S-a ţesut painjeniş,
Şi prin cărţile în vravuri
Umblă şoarecii furiş.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Şi ascult cum învălişul
De la cărţi ei mi le rod.

Am fi înclinaţi să credem că impresiunea poetică vine din coloarea sumbră a interiorului. E o greşală, elementul în sine fiind destul de banal. Impresia vine din transformarea unui moment într-un absolut, din presupunerea că intrînd în odaie poetul se sustrage oricărei deveniri, trăind într-un mediu de acum încolo incoruptibil, ca interiorul văzut metafizicește al unei piramide. Deci atitudinea aceasta e cu atît mai adîncă cu cît nemişcarea unui plan este mai bine sugerată. Iată şi o strofă de Francis Jammes:

J'ai vu, dans de vieux salons, de tableaux flamands,
où, dans une auberge noire, on voyait un type
qui buvait de la bière, et sa trés mince pipe
avait un point rouge et il fumait doucement.

Şi aici impresiunea provine nu din noţiunea de antichitate, ci din oprirea unui plan. Sustras lumii fenomenale, tipul olandez continuă să bea bere şi să fumeze pipa într-o lume absolută, nemodificabilă.

Cele două planuri, unul fix şi unul mişcător, se pot aplica şi în ordinea interioară, şi atunci apare aşa-zisa depersonalizare, ca în *Melancolia* lui Eminescu:

În van mai caut lumea-mi în obositul crier,
Căci răguşit, tomnatic vrăjeşte trist un grier;
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi ţiu,
Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu.
Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură

Încet repovestită de o străină gură,
Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi ţin la el urechea — şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine? . . . Parc-am murit de mult.

Aici sînt două euri: un eu activ, mişcător, şi un eu mort, absolut, scos din istoria spiritului şi devenit obiect de contemplaţie.

La început ne-am ocupat de versul prozaic, dar l-am considerat numai sub raportul mişcării ceremoniale. Sînt cazuri cînd conţinutul însuşi prin prozaicitatea lui poate deveni o structură poetică. Să citäm vestita *La steaua*:

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate demult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie:
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, şi nu e.

Aici conţinutul, am zice, este prozaic, didactic, fiindcă se versifică observaţiunea ştiinţifică cum că luminii îi trebuie un timp de străbatere. Şi cu toate acestea, sîntem mereu zguduiţi de această propoziţie. De ce? Pentru că prozaică, banală este în fond numai percepţia. Adevărurile ştiinţifice căpătîndu-se de multe ori pe cale deductivă, conving spiritul, dar nu-l obişnuiesc cu noua lume a abstracţiunilor. Observaţiunea milenară spune că soarele se ridică şi se coboară la orizont. De aceea imaginea tipică de origine poetică este: a răsărit soarele. Ştiinţa a dovedit, deductiv, că de fapt pămîntul se coboară. Dacă un poet ar zice: „simt cum mă urc pe cer în jurul sîmburelui de flacără", această banalitate din ordinea ştiinţifică e primită cu uimire în cîmpul percepţiei, ba chiar ca o bizarerie, alterînd noţiunea de realitate. Furnica merge pe un bob de apă şi nu se îneacă.

Dacă printr-o foarte îndreptățită analogie am afirma că pămîntul este un imens strop fluid în care picioarele noastre nu pot să străbată, propoziția rămîne mereu uimitoare, poetică. Aplecîndu-ne cu ochiul la rădăcinile firelor de iarbă dăm de păduri imense de copaci bizari în chip de lame verzi. Rimele, gîngăniile iau forme apocaliptice, antediluviene. Prin urmare relativul nu este principial prozaic. Este prozaică relativitatea curentă, dar noile relații scoase prin deducție sau prin analiza percepției intră în domeniul fantasticului. Așa și în poezia lui Keller-Eminescu. Obișnuiți cu senzația fulgerătoare a luminii, rămînem mereu surprinși de adevărul care contrazice observația imediată al unei raze ce călătorește timp de milenii.

Acestea sînt cîteva observații din multele ce se pot face. Din ele nu trebuie deloc să rezulte că luînd toate aceste atitudini vom face poezie. Poczia rămîne un act de libertate și de creație. Dar există în chip învederat *unele poziții lirice favorabile* pe care le ia în chip necesar un adevărat poet și de conștiința cărora, căpătată pe cale analitică, se poate folosi omul de talent pentru a-și nimeri mai repede organizațiunile interioare.

VII

Să încercăm acum, după ce am analizat cîteva programe poetice, să definim poezia. Zicem *să definim*, dar cuvîntul este mai mult o imagine, căci, neexistînd un concept clar de poezie ci numai sentimentul empiric al acestei poezii, nu vom putea niciodată ajunge la o definiție. Voim să dăm numai o descripție esențială, și nu a conceptului de poezie, ci a poeziei ca obiect de percepție al simțului nostru critic. Cu alte cuvinte, ne vom sili să determinăm care este factorul constant structural din marile poeme lirice asupra cărora există un consimțămînt estetic unanim.

Încă și azi mulți sînt stăpîniți de concepția veche a artei în general ca un produs de imitație. Ce-ar putea să imite poezia? Din lumea externă, așa-zisa natură, din lumea in-

terioară, sentimentele. Aşadar pentru mulţi o poezie este frumoasă dacă cuprinde imagini frumoase de natură sau dacă e *sinceră*, dacă e plină de *sentimente adevărate*. Poezia de imitaţie a naturii duce la descripţie şi deci la pastel. În cazul cel mai bun ea poate duce la metaforă, care în foarte multe cazuri este un mod de a întări un aspect al naturii prin altul. Să citäm o ştiută poezie de D. Bolintineanu:

Pe o stîncă neagră într-un vechi castel
Unde cură-n vale un rîu mititel
Plînge şi suspină o tînără domniţă
Rumenă, suavă ca o garofiţă.

Aici sînt toate elementele imitaţiei. Natura e înfăţişată prin „stînca neagră" şi prin „rîul mititel", sentimentul prin „plînge şi suspină". Un critic de tip şcolar ar zice că poezia e remarcabilă prin frumuseţea tabloului şi prin pătrunderea şi sinceritatea emoţiei. Acestea sînt însă vorbe fără nici un conţinut. Ele duc la concepţia unui frumos obiectiv. Nu este nici un motiv să ne placă stînca şi rîul şi singura îndreptăţire a acestor elemente ar fi să ne informeze, ceea ce nu este cazul, nefiind vorba de nuvelă sau de roman. Oricît de amănunţit ar fi tabloul şi tot n-ar fi nici o raţiune pentru plăcere, de vreme ce nu există natură frumoasă şi natură urîtă, ci numai atitudini foarte variabile faţă de această natură. Am putea spune atunci că arta urmăreşte imitarea naturii prin idealizare. Atunci metafora ar fi forma de imitaţie mai potrivită poeziei, întrucît înţelegem prin metaforă, deocamdată, o analogie între două reprezentări în scopul de a le întări. În versurile de mai sus ale lui Bolintineanu este o comparaţie:

Rumenă, suavă ca o garofiţă.

Mulţi vor spune că este frumos să compari obrazul tînăr cu o garoafă, pentru că roşaţa feţei seamănă cu roşaţa garoafei, fiindcă prin urmare este analogie şi deci în fond conformitate cu natura. Dacă însă meditäm bine constatäm că acest punct de vedere este greşit. Să luăm alte comparaţii din Bolintineanu, privind tot femeia:

Am una cu cosiţa bălaie de fuior
De in şi cu mijlocul, ai zice un mosor,
Să-o ţii pe întunerec, ea casa să-ţi lumine,
Atîta e de albă ! să o aibi pe lîngă tine.

Ne putem întreba de ce ar fi frumos să compari mijlocul cu mosorul sau mosorul cu mijlocul? Dacă s-ar obiecta că de data asta imaginea este urîtă, am putea foarte bine observa că analogia nu e greşită, întrucît şi mijlocul şi mosorul se îngustează. În realitate, cînd o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci de cele mai multe ori abstragerea de la natură. În

Rumenă, suavă ca o garofiţă

cele două percepţii „faţă feciorelnică" şi „garoafă" se suprapun şi dau o nouă percepţie suprarealistă, a unei existenţe care să aparţină vegetalului şi umanului totdeodată. Prin metaforă facem conştienţi acele apropieri aparent absurde care sînt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanităţii. Luînd de la om iscusinţa şi de la cal iuţeala alergării, omul a născocit centaurul, care este condensarea unei comparaţii ce ar fi sunat cam astfel: un săgetător fuge cu iuţeală cavalină. Metafora, comparaţia nu sînt frumoase în sine ci pentru organizaţia din care fac parte. Cinematograful foloseşte curent metafora, însă în modul cel mai potrivit, fiindcă acolo orice greşală duce la absurditate. Bunăoară, un individ în prada furiei izbeşte cu pumnul în masă şi un zgomot prelung de sticlărie spartă răsună. Deodată ni se înfăţişează un ţărm stîncos de mare în care lovesc valurile. E un fel de a spune că furia omului este ca furia mării. Totuşi nici un termen, nici altul nu e frumos în sine, dar amîndoi termenii sînt o simbolizare mai puternică a furiei. Într-un cuvînt, comparaţia şi metafora, care e o comparaţie rezumată, constituiesc un poem mic, o structură particulară cu o temă dominantă. Fata rumenă ca o garofiţă este de fapt nu o percepţie din natură, ci o organizaţie lirică pe tema suavitate.

Fiindcă este vorba de imitarea naturii, să citäm acum vestitul sonet al lui Baudelaire, *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Cum ar preţui critica şcolară acest sonet, presupunînd că n-ar rămîne nesimţitoare la farmecele lui? În cazul cel mai fericit, observînd că deşi e vorba de natură poetul nu dă reprezentări din natură ci propriu-zis o definiţie, ar decide că ideea a fost exprimată plastic, prin urmare cu elemente din natură, căci ce este plastic cade sub simţuri. Deci plastic este sinonim pentru cei mai mulţi esteţi cu frumos şi cum plastică e în fond orice imitare a naturii, natural este sinonim cu frumos. Dar de ce plasticul să fie numaidecît frumos? Problema este cu totul absurdă şi nimeni n-ar putea să-i dea o dezlegare. O imitaţie exactă a unei privelişti cu mijloace fotografice ar trebui să fie în chip necesar frumoasă. La asta se răspunde că imitaţia frumoasă e colorată şi personală. Va să zică se pune un accent deosebit pe intensitate. Dar aici cădem în plină subiectivitate, căci mie poate să-mi pară foarte colorat ceea ce altuia i se pare incolor.

De fapt, analizînd bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte pe de o parte şi imitaţii de natură, adică plasticităţi, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o structură nouă, care nu e nici din domeniul logic, nici din acela al percepţiei naturii. Între stîlpi, cuvinte, parfumuri, copii nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează iniţierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile şi coloanele ar colabora. Mişcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sînt elementele poemului, şi dacă se poate vorbi de natural în chip figurat bineînţeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitaţie ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriind doar organizaţiunea interioară a poetului, spaima lui în faţă universului.

Presupunerea unei corespondenţe metafizice între elementele universului este ideea poetică.

Sînt unii care vor spune acum: firește, poetul își exprimă prin mijlocirea imaginilor propriul lui sentiment. Deci a doua formă de imitaţie, de imitaţie a realităţii interioare, este *sentimentul adevărat, sinceritatea.* Să ne întrebăm dar ce sentiment exprimă Baudelaire din gama ştiută a sentimentelor? Răspunsul e greu de dat, tot aşa cum e greu de dat în muzică. E adevărat că am pomenit de spaima în faţa universului, dar acesta e un mod de a vorbi. Poetul are o teroare calmă, o spaimă religioasă care e mai mult un act de cunoaştere. Fondul poeziei nu este *sentimentul*, ci atitudinea de iniţiere în ordinea ascunsă a lumii.

Să vedem ce valoare poate avea sentimentul în poezie? Cei mai mulţi îl socotesc ca un punct de plecare, recomandînd sinceritatea, adevărul. Lucru în aparenţă curios. Cele mai sincere simţiri nu dau cele mai bune poezii, putem spune chiar dimpotrivă. Iată o poezie plină de sentiment scoasă la întîmplare dintr-o revistă literară recentă:

Mă doare sufletul
Mă doare inima
Mă doare dorul,
Mă doare tot ce-mi aminteşte
De clipele noastre dragi . . .

Versurile sînt firește rizibile pentru cei care au o oarecare noţiune de poezie, dar pentru omul simplu ele sînt zguduitoare, căci de cele mai multe ori prin sentiment se înţelege mărturisirea unei mari dureri şi unei mari pasiuni, la acestea reducîndu-se după vulg sentimentele posibile. Nu trebuie nici o analiză ca să ne dăm seama că aceste versuri pline de sentiment ne lasă reci şi că ele nu-şi ating deloc scopul lor de a mişca. Una din cauzele frigidităţii lor este că ele nu sînt simbolizarea propriu-zisă a sentimentelor, ci doar schema lor logică. Dor, durere nu sînt sentimentele înseşi, ci noţiuni de sentimente, conceptul prin care sintetizăm un număr de observaţiuni asupra conduitelor umane. Nimeni nu simte durere cînd un poet declară că e cuprins de durere. În versurile lui Eminescu:

Pe lîngă plopii fără soţ
Adesea am trecut,

Mă cunoşteau vecinii toţi,
Tu nu m-ai cunoscut

nu e amintit noţional nici un sentiment, dar totuşi noi avem o clipă de regret şi de indignare, fiindcă ni se pare scandalos ca o femeie să ignoreze pînă într-atît pe liricul trecător. Ne este indiferent dacă pe poet îl doare sau nu sufletul, singurul lucru interesant pentru noi este ca poezia să fie eficientă. Dar că, din acest punct de vedere, o poezie poate fi bună fiindcă exprimă durerea este un lucru foarte discutabil. Practic vorbind, o simfonie poate să ne producă exaltaţiune ori tristeţe, dar nu există nici o bucată muzicală care să exprime în mod hotărît vreun sentiment. În de multe ori citatul sonet al lui Gérard de Nerval, *El Desdichado*, se vorbeşte de nemîngîiere şi de melancolie:

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie* . . .

dar nu ne cuprinde melancolia, ci o turburare de natură cognoscitivă. Un oracol turbure vorbeşte despre destinele unui poet. Nu numai că sentimentul nu produce sentimentul, dar noţiunile nici nu sînt, cum se socoteşte, ostile emoţiei şi n-am avea decît să citäm pe Dante şi pe Eminescu, poeţi foarte abstracţi. Nu se poate închipui versuri mai discursive decît acestea:

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto Fattore
Fecemi la divina potestate
La somma Sapienza e il Primo Amore.

Dinanzi a me non fur cose create
Se non eterne ed io eterno duro:
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Emoţia pe care ne-o produc este considerabilă, fără să putem determina practic sentimentul. Este şi aci o emoţie iniţiatică, turburarea în faţa unei sentinţe obscure din care rezultă impenetrabila ordine a universului. Încît concluzia

este aceasta: *poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică.*

Este momentul de a combate o expresie nefericită care circulă în publicistica română și uneori sub pana unor oameni cu aparența de inteligență, expresie care e un instrument din arsenalul celor care văd în artă o imitație. Expresia este *a reda.* Mai toți constată că un poet *redă* bine natura, că altul *redă* bine un sentiment. Expresie îngustă, aproape trivială, fiindcă arta nu redă nimic, ci dă ceva care e din natură numai întrucît poezia însăși și arta însăși sînt și ele fenomenologic aspecte ale naturii în accepțiunea cea mai largă. Portretul unui individ nu este o redare a fizionomiei individului, nici măcar o idealizare a lui, ci este în plan estetic o invenție. Nu există în natură anatomia din sculptura greacă. Dar dacă întrebăm: arhitectura ce redă, cine ar putea da un răspuns valabil? Arhitectura e una din artele cele mai pure, alături de muzică și de poezie, fiindcă ea creează o supranatură, și ca să nu se înțeleagă greșit în sensul idealizării, o contra-natură, în mijlocul naturii.

O vorbă care circulă mult de la o vreme este *gratuitate.* Arta îndeobște și poezia în special sînt gratuite. Ce trebuie să înțelegem prin aceasta? Că poezia e scoasă de acolo de unde nu este nici o activitate de adaptare teoretică ori practică, adică din nimic? Mulți fac această eroare sinonimizînd gratuitatea și puritatea și recomandînd extirparea oricărei materii. Însă poezia e în punctul ei de plecare un act de viață deplină. Ca să cîntăm trebuie întîi de toate să trăim. Gratuitatea se înțelege de către poeții moderni ca o abdicare de la orice scop de adaptare. Într-adevăr, ideea ne adaptează întrucît ne orientează în lumea sensibilă, sentimentul ne adaptează întrucît ne semnalează plăcerile și durerile existenței. Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucît nu ne dă nici o imagine a realității și nu ne previne. În termeni obișnuiți poezia nu ne învață, deci nu se cade să fie didactică, și nu ne arată ce e bine și ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruiește și nu educă, ea e un pur exercițiu spiritual.

Noțiunea de gratuitate se leagă cu aceea de obscuritate, sau mai bine zis de infinitate. Întrucît poetul nu voiește să comunice nimic din lumea aceasta, el trebuie să evite a

părea finit, să se ferească a spune totul. Impreciziunea, clar-obscurul, lacuna, acestea creează poezia, după Paul Valéry şi dealtfel după mulţi alţii. Thibaudet citează două vechi strofe din Maynard:

Mon ami, chasse bien loin
Cette noire rhétorique;
Tes ouvrages ont besoin
D'un devin qui les explique.

Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,
Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence?

Maynard, firește, cel puțin așa pare, ironizează pe un poet obscur fără să-şi dea seama că dădea definiţia cea mai bună a poeziei, invers. Într-adevăr, tăcerea, absconsitatea sînt cele mai nimerite mijloace de a trezi predispoziţiunea ceremonială, caracteristică poeziei, şi de a da impresiunea de gratuitate fără sentimentul vidului. Căci atunci cînd ascunzi pari a spune ceva mai adînc decît atunci cînd spui totul. A spune totul înseamnă a fi discursiv şi discursivitatea este retorică. Toţi poeţii moderni au veştejit retorismul, în frunte cu Verlaine:

Prends l'éloquence et tords lui son cou.

Nu trebuie să se confunde însă obscuritatea gramaticală cu absconsitatea substanţială. Poeziile lui Eminescu sînt foarte discursive, chiar elocvente, şi cu toate acestea sînt sibilinice, ceremoniale, şi dimpotrivă, multe versuri ermetice moderne dau impresia unei inteligibilităţi rău ascunse. Absconsitatea este dar un corolar al gratuităţii, un semn de substanţialitate cu refracţie infinită.

O altă noţiune curentă azi este aceea de *joc*. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstraţie s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuşi în mecanismul jocului propriu-zis. Totuşi ideea de joc e bună şi poeţii o folosesc cu predilecţie. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund*. Trebuie să luăm cuvîntul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru

existență, dar e una din activitățile caracteristice umanității care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sînt aparenta gratuitate, ritualul și tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a ordinei, a necesității. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi și-a intitulat la rîndu-i culegerea de poezii *Cuvinte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry. Prin urmare poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potrivеală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să facem o observație. Ideea, pornită din groaza de elocvență, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens și lucrul a început să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucît s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dacă vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puțin a sensului. Popoarele și poeții vechi au produs mituri. Aceste mituri sînt obscure, dar au un sens multiplu și infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conținut și cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipsește. Căci muzica pare sforțarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămînea mereu obscur. În chipul acesta, acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuință goală la expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuși ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sforțare de a comunica iraționalul, profundul, trezește emoția noastră și ne dă iluzia că poetul exprimă sentimente. Presupunîndu-se întrebat de o fetiță ce este poezia, Giosuè Carducci răspunde așa:

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Esce la poesia
O piccola Maria

Quando malinconia
Batte del cor la porta.

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Această poezioară produce o puternică impresie, pe care unii ar explica-o prin faptul că poetul e plin de sentiment. Dar construcţia poeziei e didactică. În fond emoţia vine din altă parte. Poetul ia atitudinea solemnă a unui om care spune ceva, dar nu spune nimic în termeni inteligibili. Din ţinuta solemnă, din ceremonia fals didactică iese sugestia imposibilităţii poetului de a explica sensul interior al activităţii poetice. Totul rămîne abscons. Adriano Tilgher în *Estetica* lui pare a-şi da seama de caracterul intelectual al poeziei, dar formula lui e prea subtilă. În tot cazul el are intuiţia că ceea ce dă organizaţiune unei poezii este factorul intelectual, ideea în înţelesul cel mai pur, pornirea de a comunica [1]. Noi am spune aşa: poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraţionalul, este *forma goală a activităţii intelectuale*. Ca să se facă înţeleşi, poeţii se joacă, făcînd

---

[1] „L'esperienza artistica perciò, pur essendo esperienza di somma individuazione, non va mai disgiunta dall'avvertenza di un universale: solo che questo universale lo vediamo nella cosa individuale, non lo pensiamo, non lo astraiamo da essa; non è per noi concetto, ma fa tutt'uno con essa. Intuizione intellettuale, concetto intuitivo. Intuizione concettuale che è come il germe da cui nascono a uno a uno i particolari dell'opera d'arte. Il piano dell'opera (non un piano astratto, ma il piano vivente, l'idea direttrice dell' opera come *vis dinamica*) antecede e determina i particolari secondo una sua logica infallibile" (*Estetica*, II-a ed., p. 58—59). Cu toate acestea, poziţiunea lui Tilgher este profund îndepărtată de a noastră. Voind să se elibereze de intuiţionismul concret al lui Croce, Tilgher cade în idealismul lui Schopenhauer, refăcînd azi în Italia estetica lui Titu Maiorescu, pentru care arta era reprezentarea ideii sensibile, încorporate. Doar atît că „universalul" lui Tilgher nu pare a fi Ideea platonică, ci „logica internă" a operei. Noi respingem orice conceptualism. Opera nu conţine nici un fel de idee, nici abstractă, nici sensibilă, ci numai atitudinea curat formală a spunerii. În faţa morţii filozoful gîndeşte discursiv, omul trăind practic plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalţă un mausoleu. În muzică şi în monument nu se găseşte deloc conceptul morţii, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria cu arta, însă muzicantul şi arhitectul au aerul a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai *avea aerul*, ci ar *spune* într-adevăr şi atunci procesul artistic ar fi oprit.

ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. Ion Barbu, într-o foarte frumoasă poezie, a simbolizat această năzuință intelectuală, tradusă în rit și cîntec, atribuind-o universului întreg:

Ar trebui un cîntec încăpător precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

TEHNICA CRITICII ŞI A ISTORIEI LITERARE

I

Punerea laolaltă a criticii şi a istoriei literare cînd e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deşi mulţi s-au obişnuit a despărţi istoria literară de critica aşa-zisă estetică, făcînd din cea dintîi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică şi istorie sînt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg. Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Aşadar putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstraţiei ulterioare, că istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparaţiune a explicării în perspectiva cronologică. Ne vom folosi deocamdată numai de noţiunea de istorie literară.

Benedetto Croce a tăgăduit propriu-zis putinţa istoriei literare. Pentru el istoria se întemeiază pe conceptul de progres, nu în înţelesul absolut finalist hegelian ori evolutist, ci în acela uman de activitate îndreptată conştient spre un scop. Însă operele de artă sînt fenomene izolate, remarcabile numai prin expresivitatea lor. O operă există artisticeşte sau nu există. Orice relaţie între opere rămîne exterioară, neputîndu-se bunăoară, esteticeşte vorbind, stabili vreo legătură cauzală între Dante şi Shakespeare, unica notă a operei lor fiind aceea că sînt în sfera artei. Totuşi Croce face mare caz de istoria literară, el însuşi profesînd-o cu pasiune, şi este

capul unei întregi direcţii literare al cărui cuvînt de ordine este: *prin critica istorică la critica estetică.* Prin istorie literară Croce înţelege însă, ca mulţi alţii dealtfel cu sau fără pretenţii de esteticieni, o operaţie preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticii estetice propriu-zise, care constă în simpla afirmare sau tăgăduire a existenţei operei de artă ca produs expresiv. Ca act pregătitor, istoria literară este metoda de a pune pe critic ca reproducător exact în situaţiunea în care se află autorul ca creator. Însă multe din elementele constitutive ale operei fiind şterse prin trecerea vremii, cum e cazul cu opera lui Dante şi a lui Shakespeare, restaurarea lor devine o condiţie neapărată a reproducerii critice.

„Fără tradiţiune şi critică istorică — zice Croce — înţelegerea tuturor sau aproape tuturor operelor de artă ar fi pentru totdeauna pierdută; noi am fi ca nişte animale vîrîte numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Numai încrezuţii disprețuiesc şi iau în rîs pe acei care reconstituiesc un text autentic, care explică sensul vorbelor şi obiceiurilor uitate, care cercetează condiţiile de viaţă ale unui artist şi săvîrşesc toate acele lucrări ce înviorează trăsăturile şi coloritul originar al operelor de artă".

Ca operaţie recapitulativă, neexistînd progres estetic în umanitate, istoria literară s-ar ocupa cu creşterea şi scăderea conştiinţei estetice, ca simple fenomene de istorie a culturii.

Teoria lui Croce cuprinde o observaţie indiscutabilă, aceea că foarte adesea o operă literară se stinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naştere. Sînt opere la citirea cărora contimporanii au plîns sau au rîs şi care azi ne lasă cu desăvîrşire indiferenţi. Dar mai ajută oare la ceva exegeza în acest caz? E un adevăr banal că operele mari sînt acelea care, prin universalitatea pasiunilor pe care le tratează, sînt înţelese oricînd. Prea puţină lumină poate adăuga examenului critic reconstrucţia momentului în care s-au desfăşurat faptele din *Iliada* şi nu e nevoie nicăieri şi nicicînd de vreun comentar ca să rîdem la *Avarul* lui Molière. Deşi unii au emoţii complimentare, prin exegeză, aceştia nu sînt tocmai aceia care înţeleg mai bine. Sînt *rafinaţii, cărturarii,* oamenii voluptoşi de cultură, în fond prea puţin preocupaţi de probleme de valoare. Orientarea practică a criticii în ultimele decenii a fost tocmai în direcţiunea distingerii a ceea ce este universal într-o operă de ceea ce

datează. Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămîne. Croce ajunge la această definiție a istoriei literare din motive pur logice. Definind opera de artă ca expresie, el ajunge în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă. O operă există ori nu, și operele care există esteticește sînt toate de aceeași unică valoare a existenței. A recunoaște *universalitatea* unor opere și *caducitatea* altora ar fi însemnat pentru Croce să se pună dintr-un punct de vedere conținutistic, adică să afirme că sînt teme bune și teme rele, genuri mari și genuri mici. Însă pentru el nu există valori de conținut.

Punctul de vedere al lui Croce este evident greșit. Cu tot versul celebru al lui Boileau:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème...

numai cu un sonet nu se face operă mare. Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conținutului. Atunci un poem filozofic slab ar fi mai profund decît o poezie erotică bună. Putem reintroduce conceptul de conținut în artă și să facem critică conținutistică, însă într-alt sens care nu se abate deloc de la punctul de vedere al esteticienilor puri ca Benedetto Croce. Pînă acum se înțelegea prin conținut *materia* din care cu ajutorul *formei* ieșea opera de artă. Admițînd această identitate, putem ajunge la cele mai grave erori critice. Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă cînd o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe. *Hamlet, Crimă și pedeapsă* sînt obiectul a considerații de tot felul, pe care unii ar fi înclinați a le socoti exterioare problemei estetice și fără îndoială că autorii înșiși nu s-au gîndit vreodată că vor stîrni atîtea comentarii. Și totuși a a face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui, nu este deloc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăși. Căci orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întîi de toate existența ei. Sînt multe opere care tratează mai adînc problemele lui Shakespeare și ale lui Dostoievski, dar n-au stîrnit nici o discuție fiindcă aceste opere nu existau esteticește. Conținutul e pus

în clipa naşterii operei de artă, nu înaintea ei. Nici un autor mai îndepărtat de gîndul adîncimii prin materie ca Flaubert. El e artistul pur în sensul lui Croce. *Madame Bovary* este tot ce poate fi mai plat sub raportul conţinutului anterior şi totuşi acest roman a stîrnit discuţiile cele mai variate şi a dus chiar la formularea aşa-zisului *bovarism*. Iar alte opere mult mai adînci prin intenţie au rămas fără ecou. Explicaţia este că *Madame Bovary* există în planul ficţiunii şi are aşadar adîncimea realităţii. Cînd o operă mare apare, probleme numeroase şi neprevăzute se iscă în jurul ei, aşa cum se nasc în jurul oricărui fenomen. *Iliada* este o realitate şi ca atare sîntem îndreptăţiţi să studiem psihologia eroilor, gîndirea lor, instituţiile lor şi aşa mai departe şi niciodată nu ne vom putea opri. Una este a studia condiţiunile din care a ieşit o operă şi alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieşit observaţia din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăşi din acel roman ca realitate cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară. Prin urmare există două istorii: istoria fenomenelor reale şi istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sînt evidente, în vreme ce faptelor ficţiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică. Însă putinţa de a le desfăşura istoriceşte e o dovadă că ele există, altfel studiul istoric pare fals. Conceptul de progres pe care Croce îl cere în istorie poate fi urmărit şi în istoria literară. Între eroii romanelor din secolul al XVIII-lea şi cei ai romanelor din secolul al XIX-lea este o continuitate spirituală, precum este şi între lirica aceloraşi secole. Dar nu este decît între momentele realmente artistice, restul fiind lipsit de semnificaţie, încît este o iluzie să credem că am putea face istoria spiritului unei epoci în afara istoriei de valori. Unii au şi încercat a determina *stiluri*, dar noţiunea e prea abstractă, ducînd la ideea rotaţiunii, şi sugerează prea mult noţiunea de formă. Succesiunea în istoria literară este, ca şi în istoria politică, empirică şi neprevizibilă.

Admiţînd deci că istoria literară ca istorie de valori este legitimă, acceptînd lateral şi istoria condiţiilor materiale din care iese o operă, adică istoria culturală, confundată în genere cu istoria propriu-zis literară, cu observarea că nu se deosebesc profund de istoria generală, să vedem care

sînt condiţiile istoriei. Istoria ar fi „totalitatea manifestărilor de activitate şi de gîndire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea şi raporturile lor de conexitate sau de dependenţă" (Gabriel Monod). Trebuie să amintim că una din cele mai limpezi formulări ale condiţiilor istoriei a dat-o A.D. Xenopol, care a deosebit faptele de repetiţie din ştiinţele exacte de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi, ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect. De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrîurit istoriceşte pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanţială, neputîndu-se gîndi un Hamlet după Raskolnikoff, chiar dacă mai tîrziu am pierde cronologia faptelor. Operele literare au neapărat o dată care constituie o notă a existenţei lor.

Cînd este vorba de istorie, îndeosebi de istoria literară, expresiile care vin mai des şi mai cu emfază în gura istoricului sînt *obiectiv* şi *ştiinţific*. O operă este obiectivă, ştiinţifică, alta dimpotrivă este subiectivă, neştiinţifică. Se mai vorbeşte apoi de onestitate şi neonestitate. S-ar părea dar că istoria este o chestiune exclusiv de disciplină. Cei mai concesivi teoreticieni admit că în expunerea rezultatelor se cere şi talent, dar ne încredinţează că istoria este o ştiinţă în sensul că reunirea, verificarea şi coordonarea faptelor sînt supuse la reguli speciale de critică şi metodă ştiinţifică. Totuşi această concepţiune este exagerată şi vom vedea de ce. Este de notat că rigoriştii fac foarte adesea observaţiuni care sînt adevărate şicane. Mulţi din cei care studiază la noi pe Eminescu scot exclamaţii de indignare cînd cineva scrie *Mihail* în loc de *Mihai Eminescu*. Ei notează abaterea „de la ştiinţă" astfel: *Mihail (sic!) Eminescu*. A cita versuri de Eminescu în scopuri cu totul estetice dintr-o ediţie declarată neştiinţifică este o mare culpă. Opera care cuprinde asemenea abatere încetează de a mai avea vreo valoare şi e declarată *neştiinţifică*. Se face deci confuzie între metodele de observaţie istorică şi tehnica expunerii.

În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În ştiinţă ea ar însemna aşteptarea ca un număr suficient de experienţe să îndreptăţească inducţia. În istorie, unde toţi recunosc două momente: strîngerea faptelor şi interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decît plecare de la fapte au-

tentice. Rigoriștii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neștiințifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea: obiectivitatea și subiectivitatea, admițînd că cercetătorul n-are intenții neoneste și pornește de la fapte autentice, este numai o chestiune de știință ori de neștiință? Răspunsul este acesta : *În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar* subiectivă.

Nu avem nevoie să recurgem la imagini din filozofie, la apriorismul lui Kant ori la concepția schopenhauerianã a lumii ca reprezentare a noastră. Acolo e vorba de condițiile înseși ale obiectivității, pe cînd aici este o problemă specială, proprie istoriei. Dacă e vorba de îndreptățiri filozofice, putem să apelăm la psihologie. Există o direcțiune numită Gestaltpsychologie, psihologia formală. Reprezentanții ei mai de seamă sînt Wertheimer, Köhler, Koffka și Lewin. Noțiunea fundamentală a acestei direcțiuni este aceea de structură, organizațiune, formă. Vechiului asociaționism, care vedea în orice percepție o sumă de senzațiuni, gestaltismul îi opune concepția percepției ca fenomen originar. Fiecare percepție are o structură proprie, o organizație, care nu este suma părților ci mai mult decît o adițiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomerațiunea de senzațiuni, cu ea începîndu-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte, cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, în care organizăm. Sînt mulți aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicînd această observație gestaltistă în cîmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens. Ideea de structură în istorie a emis-o mai de mult filozoful Dilthey. Acesta trăiește pe ruinele lui Hegel, de la care a înlăturat finalismul exagerat, dar a păstrat obișnuința de a-și proiecta ideile generale în istorie, în care dacă nu mai găsește absolutul, află însă structuri succesive. Deocamdată n-avem nevoie de a ne sprijini pe o filozofie spre a demonstra subiectivitatea necesară în istorie. Ea reiese dintr-o simplă analiză a faptului istoric. Acest fapt nu există în sine cum există faptul fizic, ci numai ca un punct de vedere. Faptele noastre de acum nu sînt istorice ci existențiale. Dar orice

fapt, oricît de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăşi, punctul de vedere, nu grupul de fapte, şi această interpretare presupune un ochi formator. Un şir de soldaţi îngheţaţi se tîrăsc prin zăpadă prin Rusia. În fruntea lor călare cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Scena în sine e fără sens. Dacă însă o introducem în conceptul de campanie în Rusia şi pe acesta în acela de epocă napoleoniană şi pe cel din urmă în conceptul de istorie a Franţei, atunci abia începem să avem istorie. Se va putea observa însă că aceste organizaţiuni sînt obiective, adică oferite de la sine, cu necesitate, tuturor. În istorie şi mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renaşterea, Romantismul? Au fost succesiuni de fapte indiferente care nu s-au impus ca structuri decît atunci cînd cîteva minţi geniale, îndeosebi Burckhardt şi Doamna de Staël, au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sînt arbitrare decît fiindcă faptele pe care se bizuie sînt autentice; dar subiective, adică ieşite din mintea unuia singur, sînt cu siguranţă. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărîme aceste structuri şi să întocmească pe baza faptelor altele, şi Renaşterea, Romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice. Este o prezumţie că odată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de făcut decît să-l studieze după toate regulile. Care reguli? În şcoală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrîuririlor, al soartei literare etc., crezîndu-se că acestea sînt criteriile ştiinţifice absolute, cînd în fond sînt numai nişte puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualişti. Croce studiază *ştiinţific* o operă sub raportul numai al expresivităţii ei, un fragmentarist caută fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este aşadar în strînsă legătură cu noţiunea de valoare şi cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atît. Planul de lucru aplicat la unul nu se potriveşte la altul. Ca să înţelegi pe Creangă, pe Eminescu şi pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este totuna cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforţare metodologică.

Există în Franţa o şcoală istorico-literară universitară, şcoala lui Lanson, care vrea să opună metoda ştiinţifică dile-

tantismului unor critici ca Taine, de pildă. Activitatea didactică a acestei şcoale e foarte interesantă, dar direcţia ei este lipsită de orice concepţie. Insistînd prea mult asupra metodei de lucru, ea nu e în stare să explice în ce scop se întrebuinţează aceste metode, întrucît nu poate explica rostul istoriei literare. Ea pretinde că istoria tinde „să restituie şi să descrie trecutul", că ea încearcă să înţeleagă şi să explice, adică să găsească „le comment et le pourquoi, mecanismul şi cauza fenomenelor literare". Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istoria. Cît despre „le comment et le pourquoi", orice om de oarecare concepţie estetică înţelege că e o propunere fără nici un înţeles în cîmpul artei. O eroare şi mai gravă a acestei şcoli este de a crede că un subiect se poate epuiza, în care scop se recomandă cercetătorilor o întreagă tactică pentru a descoperi subiectele netratate încă sau tratate incomplet ori *neştiinţific*. Totdeodată se mai profesează şi demoralizanta teorie a cărţilor învechite, în virtutea căreia, adăugînd cîteva puncte noi la bibliografia unei opere, ai scos-o din circulaţiune. În realitate toate noile informaţii nu vor putea distruge *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, nu fiindcă ar fi scrisă frumos, ci pentru că Voltaire a găsit un punct de vedere solid şi probabil în intuirea personalităţii eroului. Alţii pot scrie alte monografii fără s-o înlăture pe cea dintîi. Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei aşa-zise probleme şi să socotească studiul exaurient; un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hîrtie. Un elev al lui Lanson, Gustave Rudler, persiflează pe Taine. „Taine — zice el — se juca cu noţiuni îngrozitor de complicate, ca acelea de rasă şi de mediu; el întrevedea cauze aşa de generale că între ele şi fenomenele particulare distanţa era enormă, de netrecut, raportul nedemonstrabil... Noi facem mai puţin măreţ, dar mai strîns. Noi studiem faptele vecine după timp şi spaţiu, sforţîndu-ne să atingem cauzele imediate şi contingente şi luînd seama ca din lanţul raporturilor să nu lipsească incle". Toate acestea sînt prezumţii de istoric fără pregătire filozofică. Arbitrarul punct de vedere al lui Taine rămîne ca o strălucită încercare de formare a faptelor informe, iar cauzele imediate şi contingente nu ne interesează deloc. Toate acestea sînt mimetisme sub înrîurirea meto-

delor din științele exacte. Însă acolo explicațiunea are ca scop ridicarea la concepte cu sfera din ce în ce mai largă, în vreme ce în istorie a înțelege înseamnă a descoperi umanitatea faptelor. O biografie este bună, substanțial științifică, atunci cînd toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată știința e inutilă și explicarea rămîne o seacă teorie. Încheierea este: *rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile.* [1]

II

Din capitolul precedent reiese că nu există istorie literară ci numai istorici literari. Înainte de a examina metodele, se cade dar să vorbim despre condițiile de a putea fi un istoric.

Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, dar care este totuși capital: istoria literară este o istorie de valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulți istorici literari își închipuie că operele de mîna a doua sînt mai importante, întrucît ele zugrăvesc o epocă, și că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o poziție falsă, ieșită și dintr-o greșită opiniune despre raportul dintre viață și artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrîurește pe artist și că studiind acest spirit în operele mediocre vom ajunge să înțelegem operele de creație. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria

---

[1] În direcțiunea aceasta, oarecum, merge și gîndirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere" este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science, car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents; par là-même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien, pour opérer un choix entre les faits qui lui sont connus, doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni son point d'appui dans l'histoire elle-même."

operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond, există oare un romantism al vieții publice și al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici? Fără prejudecăți ne vom încredința că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi firește s-a generalizat prin imitație. Putem să studiem oricît poezia mediocră și spiritul public din România pînă la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu.

Cînd însă definim o valoare putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism, prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar *reprezentativă* dacă n-am definit întîi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.

Dar dacă un istoric literar trebuie să fie mai întîi un critic, ce este un critic? Poate învăța cineva să fie critic? Răspunsul este: nu. Critica este o vocațiune așa cum sînt poezia, romanul și celelalte arte. Nu poți fi critic numai cu voință și deci istoria literară în fundamentul ei nu este o știință. Croce însuși acceptă acest punct de vedere.

„. . . activitatea prețuitoare — zice el — care critică și recunoaște frumosul se identifică cu aceea care îl produce. Deosebirea constă numai în diversitatea împrejurărilor, fiindcă o dată e vorba de producțiune și altă dată de reproducțiune estetică. Activitatea care judecă se zice gust; activitatea producătoare, geniu: geniu și gust sînt, deci, în substanță identice. Această identitate se întrevede atunci cînd îndeobște se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului și că artistul trebuie să fie dotat cu gust: sau că este un gust activ (producător) și unul pasiv (reproducător)."

Prin urmare după Croce un critic trebuie să aibă gust și gustul este din aceeași substanță ca și geniul. Propoziținea nu e clară și mulți ar putea afirma că au gust fără să-l aibă. Conceptul de *gust* este confuz și învechit. La noi d-l M. Dragomirescu l-a înlocuit cu *simțul critic*, care ar fi un nou simț pe lîngă cele obișnuite și prin care am lua cunoștință în chip obiectiv de capodoperă. În felul acesta critica devine o Literaturwissenschaft, o Știință a Literaturii. Nu trebuie prea multă demonstrație ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simț și cînd o facultate nu e

generală nu se poate întemeia pe ea nici o observaţie obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman a unui sentiment de valoare. Mai bine putem înţelege atitudinea critică printr-o analogie cu sentimentul moral, cu alte cuvinte în cuprinsul activităţii normative a spiritului.

Dar ce înseamnă atitudine normativă? Aceea în care spiritul îşi reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activităţi. Cînd zic că o acţiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvîrşind acelaşi act este admisă de conştiinţa mea; într-un cuvînt că faptul a anticipat o dispoziţiune permanentă a voinţei noastre de a realiza aceeaşi acţiune. Trecînd în domeniul estetic, cîtă vreme voinţa mea nu participă potenţial la realizarea operei de artă, cîtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admiţîndu-l ca un produs posibil al propriei mele activităţi creatoare, n-am decît o emoţie psihologică. Natura nu poate fi frumoasă în înţeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea natura. Între critică şi creaţie nu este o deosebire de esenţă, ci numai una de proces. Una porneşte dinafară spre a deştepta apetiţia creatoare, cealaltă produce dinăuntru spre a-şi găsi materie. Simţul critic e actul creator eşuat, răsfrînt în conştiinţă înainte de a ajunge la periferie şi devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvîrşit după norma însăşi a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deşteaptă în fantazia noastră elanul creator, provocînd astfel o idee creatoare ce se recunoaşte într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoţia psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaşte peste tot o posibilă producţie proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fantaziei, ca manieră ce nu dă normă activităţii artistice. Cu alte cuvinte, simţul critic este *forma* propriei noastre facultăţi creatoare, sub unghiul căreia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creaţie ale spiritului nostru. A înţelege înseamnă a recunoaşte că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăşi a artistului. De aci acel sentiment că autorul ne-a

exprimat parcă propriul nostru gînd, de aci comunitatea de simţire între autor şi critic.

O consecinţă a acestui punct de vedere este că criticul trebuie să aibă nu numai însuşiri virtuale de creator, dar chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuşi, criticul trebuie cel puţin să rateze cît mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanţie de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viaţa lui un vers, ba chiar îşi face o mîndrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toţi marii critici au făcut literatură şi, contrar prejudecăţii comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunţare. Invers, artiştii, contrar iarăşi părerii comune, cînd au o conştiinţă largă sînt criticii cei mai pătrunzători şi adevăratele valori au fost descoperite de către artiştii-critici.

Din constatarea că un istoric literar trebuie să fie un critic şi criticul un artist, fie şi ratat, şi în orice caz un om cu vocaţie, ar rezulta că întocmai cum nu poţi preda poezia la universitate, nu se pot da de pe catedră nici instrucţiuni de tehnică critică. Totuşi critica are o latură prin care intră în tehnică şi ca atare printre ocupaţiile metodice. Aşa precum poetul trebuie să-şi cunoască bine limba şi să studieze versificaţia, oricît acestea în sine ar fi exterioare actului de creaţie, criticul şi istoricul literar trebuie să-şi supună vocaţia unei discipline. Aceasta singură se poate învăţa. Dar reiese din cele spuse pînă aici că de vreme ce critica este chestiune de vocaţie, nu se cade să se ocupe cu tehnica ei decît persoanele cu această vocaţie. Şi cum sînt puţine, iar deocamdată am putea spune chiar că nu există, tot acest curs despre tehnică pare inutil. Totuşi nu e. Întîi nu se poate şti cine are vocaţie sau nu apriori. Deci toţi cei ce se ocupă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuţie. Încît istoria literară are două părţi: istoria literară propriu-zisă, istoria de valori, într-un cuvînt sinteza, şi istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiza. Această din urmă istorie, care de fapt nu e istorie, ci erudiţie, o poate face oricine după anumite reguli. Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator, şi dacă un om fără vocaţie nu trebuie să iasă din eru-

diție, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea. Din istoria documentară fac parte: *bibliografia, comunicarea de documente inedite, ediținea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității, critica de atribuție, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie.* Toate aceste operații trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine fără nici o vocație. De tehnica lor ne vom ocupa mai departe.

Istoricii literari așa-zișI universitari, precum Lanson, Rudler, socotesc că multe alte studii se pot întreprinde după metode. [1] Ei au credința că un subiect cercetat bine *științific* se epuizează și că istoricul literar trebuie să depisteze temele

---

[1] Scientismul în critică vine dintr-o confuzie de termeni. Pozitivistul își închipuie că criticul prin *explicație* înțelege arătarea raportului cauzal. Toți criticii științifici au făcut această eroare, luînd opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv și arătîndu-i cauzele exterioare. Taine, Brunetière își închipuise că au explicat ceva din punct de vedere estetic considerînd opera ca un fenomen natural. Explicațiunile lor pot fi juste, dar în istorie, în sociologie, oriunde afară de critică. A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoției artistice, cauza adevărată a emoției fiind însăși existența operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfășura, a face explicită emoția, a dovedi într-un cuvînt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are puținta de a recepta frumosul și el cere criticului o stimulare în această direcție, așa încît ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect și pentru el. Și mai puerilă apare critica așa-zisă genetică (urmărind producerea frumosului) și cu varietatea ei critica fonologică, avînd ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii din punct de vedere estetic cu desăvîrșire ridicule).Criticul fonologic vrea să explice emoția poetică prin cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont, unele vocale sînt vesele și altele triste. A descoperi în poezia lui Eminescu abundența rimelor în consoană muiată sau în *i* înseamnă după d. Caracostea *a explica* opera lui Eminescu. Critica devine astfel o statistică acustică. Atunci cînd întrebăm dacă cutare pastel de Alecsandri are valoare (de fapt cerem să ni se *sugereze*, să ni se *inculce* excelența estetică), criticul fonologic răspunde: da, căci descoperim vocala *i* folosită în combinațiile cele mai acustice. În critică, a explica este sinonim cu a provoca percepția și nu vom comunica niciodată emoția muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor. Poezia este un fenomen primar, nu un conglomerat de sunete, și dealtfel pentru psihologul atent nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare afectivă sunetelor. Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicînd practic emoția.

care n-au fost încă tratate. Fundamentală eroare! Nu există subiect epuizat şi istoria literară ar fi o tristă ocupaţie dacă ar consta în goana după subiecte netratate. Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărţi despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult, şi documentele, oricît de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un adevăr absolut ci unul relativ la punctul de vedere. Unul citeşte într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuit. Prin urmare istoricul literar nu are decît datoria de sinceritate de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă.

Să zicem dar că tema a rămas netratată Ce este această *temă*? Există ea în mod obiectiv? De fapt istoricii academici profesează un mimetism maşinal şi steril. De pildă, s-a studiat limba lui Creangă, limba lui Eminescu, limba lui Odobescu şi întîmplător nu s-a studiat limba lui Alecsandri. Întrebarea este: avem noi numaidecît obligaţia să studiem limba lui Alecsandri? Înseamnă asta critică şi ştiinţă? Bunul-simţ spune că nu. Temele pe care le propun azi istoricii sînt criterii personale ale unor critici mai vechi. Aceste criterii nu se potrivesc oriunde. Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere şi nu e critic acela care porneşte de la teme impuse dinafară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorului. Un critic răsfoieşte pe Alecsandri şi descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operaţiile de erudiţie pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocaţie. Şi primul semn al vocaţiei este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite.

În afară de vocaţie critică şi de disciplina de cercetător erudit i se mai cer istoricului literar unele condiţiuni pe care trebuie dealtfel să le îndeplinească şi simplul erudit. Foarte mulţi cred că istoria literară este o specialitate în sine care se-nvaţă în cuprinsul studiului limbii şi literaturii române. Cel mult i se cere criticului şi istoricului oarecare cultură generală. Este o eroare gravă, care explică de ce istoria literară a produs la noi aşa de puţin şi mai ales opere de platitudine şi de prejudecăţi didactice. Partea de istorie pură din

istoria literară şi pregătirea istorică a momentului critic şi a sintezei cer o pregătire de istoric. Cum faptul literar este şi un fapt istoric, iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca istoricul literar să fie mai întîi de toate un istoric general, care numai după oarecare experienţă să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privinţa asta metodele generale ale istoriei se aplică întocmai şi istoriei literare, care într-anume înţeles este numai o ramură a istoriei generale.

Istoricul literar aşează în timp fenomene care au structuri complexe, care nu sînt simple fapte perceptibile pe două dimensiuni. Este învederat că cine face istoria filozofiei trebuie să fie un filozof, istorie fiind aci echivalent cu analiza ideilor filozofice în desfăşurarea lor temporală. Literatura aduce fenomene complexe, în structura cărora intră idei filozofice, ştiinţifice, artistice, în sfîrşit tot ce aparţine culturii. Cum ar fi cu putinţă să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filozofică? Ce preţuire poate da cineva asupra lui Odobescu dacă nu are suficiente îndrumări în arheologie, în istoria artelor şi mai ales dacă n-are o educaţiune artistică asemănătoare? Lipsa de cultură face pe criticul şi istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esenţiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate. Din cauza nepregătirii filozofice a criticilor mai noi, se disprefuieşte azi tot ce ar cuprinde imagini care ar putea fi convertite în idei. Dacă azi ar apărea Eminescu, el ar fi rău primit. Maiorescu s-a simţit atras de poezia lui Eminescu prin mijlocirea conformităţii de gîndire filozofică, nu fiindcă şi-ar fi închipuit că ideea singură conferă o valoare, dar fiindcă putea înţelege pe Eminescu în toată amplitudinea spiritului său. Sînt foarte mulţi poeţi care nu sînt propriu-zis filozofi în sensul academic al cuvîntului, dar care pornesc de la acele aspecte ale vieţii care formează totdeodată obiectul de predilecţie al filozofului. Cu alte cuvinte, aceşti poeţi simt poziţia lor în univers fără s-o analizeze prin noţiuni. Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschauung, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii şi totdeodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof? La aceste obiecţiuni s-a căutat a se răspunde practic într-un fel nepotrivit aici. Socotindu-se om de ştiinţă, deci specialist, istoricul literar se mărgineşte a privi lucrurile numai sub aspectul strict literar (ca şi cînd ar exista un astfel de aspect pur!).

Pentru rest el apelează *obiectiv* la cercetătorii de specialitate. În literatură această specializare este absurdă şi înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici. Aceştia nu caută ei înşişi o structură în opera studiată, ci compilează opiniile criticilor. Foarte adesea se întîmplă ca toate opiniile compilate să fie false.

În afară de cultură filozofică îi mai trebuie criticului şi istoricului literar o vastă şi foarte sistematică cunoaştere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greşită, fiindcă substanţial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naţionale ale aceluiaşi spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru. În orice caz, conştiinţa literară bogată dă criticului repede noţiunea exactă a momentului pe care-l studiază şi-l fereşte să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specialitate duce la rezultate rele. Istoria literară franceză, aşa de remarcabilă în unele laturi izbeşte totuşi prin îngusta informaţie literară internaţională. Istoricul francez nu cunoaşte în genere direct literaturile germană şi italiană, necesare pentru difinirea Renaşterii şi Romantismului. El se informează din opere de sinteză franceze, ceea ce este foarte insuficient. Unii vor zice că astfel de cunoştinţe şi cercetări intră în aşa-zisa literatură comparată, considerată şi ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putinţă să nu fii comparatist cînd studiezi un fenomen, specializarea rămîne o eroare.

Chiar dacă renunţăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simţul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului şi latentului nostru spirit creator, că adică, dacă am fi avut aceeaşi idee, am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înţelegem, dar putem încă să ne înşelăm asupra treptei pe care o ocupă opera în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche şi foarte solidă: compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe opere fundamentale şi în toate genurile, de unde, fiind la mijloc şi lipsa de viziune universală a criticilor, totul devine extraordinar. Oricît ar înrîuri şcoala, este sigur că anume valori rezistă prin însăşi structura lor. Poate individul superficial

să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine are o cultură serioasă nu poate să nu rămînă zguduit de adîncimea simplă şi eternă a acestor autori. Cercetîndu-i pe aceştia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, firește, nu sînt exemplare, fiindcă nimeni urmîndu-le nu va ajunge genial, dar sînt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patima roşie* cu o operă clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporţie a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost suprapreţuit. În genere criticul român nu ştie să-şi îndreptăţească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conţinut şi confuză i se poate părea excepţională. Patosul, elocvenţa îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaşte numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtitlul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adînc şi celelalte. Ori de cîte ori apare o operă în proză care urmăreşte alte scopuri, cum ar fi multe din cărţile d-lui M. Sadoveanu, se deplînge lipsa de observaţie. Însă cine cunoaşte literatura clasică ştie că observaţia n-a dat singurele opere mari. Orice încercare de literatură fantastică este primită la noi cu ironie, ca fiind o rătăcire, o abatere de la observaţie, într-atît criticul nostru e lipsit de sentimentul marii literaturi fantastice profesate de un Edgar Poe, Th. Gautier, de Hoffmann. În poezie, înrîurirea aproape exclusivă a presei literare franceze face pe criticul român să aibă oroare de poezia cu idei, de marele vers, de amplitudine, şi tot lipsa de serioasă cultură filozofică şi literară face ca însăşi poezia pură să fie înţeleasă în felul absurd al unei poezii fără conţinut.

Într-un cuvînt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, şi acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală. [1]

---

[1] De aci rezultă că istoriile literare în colaborare sînt aberaţii. Încercarea de istorie a filozofiei prin colaborări făcută de curînd la noi este şi ea o aberaţie. Pot fi acolo articole bune în sine sau rînduri de enciclopedie, dar istoria substanţială a ideilor e absentă. Ceea ce lipseşte, vai, acestei iniţiative de „filozofi" e tocmai o filozofie a istoriei gîndirii.

III *

Două dintre cele mai cultivate metode în critica aşa-zisă ştiinţifică sînt *critica izvoarelor* şi *critica genetică*. Critica izvoarelor este o varietate a criticii de apropiere, de analogie. Între două opere literare se observă asemănări. De pildă, *Mureşan* al lui Eminescu seamănă pînă la un punct cu *Faust* al lui Goethe, *Scrisoarea pierdută* de Caragiale seamănă în unele privinţe cu *Revizorul* de Gogol. Ce spune aceasta? După unii, foarte multe lucruri privind judecata însăşi de valoare asupra operelor. Dar nu vom pune acum în chestiune legitimitatea apropierilor, pe care oricine dealtfel le face în chip aproape spontan, dovadă că e în spiritul nostru de a găsi între obiecte asemănări şi a simţi satisfacţie cînd le descoperim. Critica izvoarelor are un program mai strict şi mai ştiinţific. Ea se bizuie pe presupunerea că de vreme ce orice fenomen are un antecedent, adică o cauză, şi opera literară este determinată. O poezie nu se naşte din nimic, ea are izvoare. Rostul criticii nu este, zic lansonienii, să dea judecăţi de valoare, ci să explice, să arate „le comment et le pourquoi". Înţelegi ce este apa cînd prin analiză afli că este o combinaţie de oxigen şi hidrogen în anume proporţii. Înţelegem ce este o operă literară cînd descoperim din ce elemente este alcătuită, adică din ce provine, determinîndu-i antecedentele, cauza. Bunul-simţ, chiar fără ajutorul esteticii, ar răspunde că formal cauza operei nu poate fi decît talentul scriitorului, iar din punct de vedere conţinutistic, cauza trebuie să fie cuprinsul însuşi al sufletului autorului, adică experienţa lui, biografia lui. Încît analizînd esteticeşte opera literară, prin chiar aceasta, peste judecata de valoare, descriem conţinutul psihic primordial, cauza istorică a operei. Istoricii ştiinţifici nu văd însă lucrurile aşa. Pentru ei opera e un fenomen care trebuie studiat obiectiv, ştiinţific şi căreia trebuie neapărat să i se găsească lanţul cauzal.

---

* Acest al treilea capitol, ce continuă cursul şi s-a publicat în *Adevărul literar şi artistic*, nu a fost inclus în vol. *Principii de estetică*, aşa cum a fost publicat de autor în 1939, deşi referirile la el (vezi p. 82, 86) au rămas în capitolele anterioare. Pentru că îşi găseşte cel mai potrivit loc aici, îl includem ca o anexă (n. red.).

Poziţiunea izvoriştilor este, putem s-o spunem de la început principial eronată, în contradicţie cu estetica operei literare, dar observaţiile lor, întrucît privim literatura ca un simplu act psihologic ori eveniment social, nu sînt lipsite de interes. Oricine dintre noi a făcut pe marginea unei opere constatări izvoriste, afirmînd că un lucru seamănă cu altul şi-l presupune ca moment antecedent. Prin izvor se înţelege aşadar nu un simplu element asemănător, ci un element care se presupune a avea o legătură directă cu opera studiată, a fi cauza ei în total ori în parte. Critica izvoarelor este aşadar o critică de filiaţiune.

Să vedem de cîte feluri pot fi izvoarele, simplificînd pe cît cu putinţă clasificările specialiştilor. Gustave Rudler, în *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, distinge, dealtfel în concordanţă cu alţii, după natura antecedentelor:

1) *Izvoarele vii*, elementele din experienţa scriitorului, adică pasiuni, credinţe, impresii de natură etc.

2) *Izvoarele cărturăreşti.*

Este învederat că, istoriceşte vorbind, experinţa scriitorului este o cauză a operei lui. Prin urmare, dacă este legitimă curiozitate în general, e legitim să găsim element biografic în opera de artă. Iată de pildă o poezie de Goga, intitulată *Casa noastră*:

Trei pruni fraţini, ce stau să moară,
Îşi tremur' creasta lor bolnavă,
Un vînt le-a spînzurat de vîrfuri
Un pumn de fire de otavă.
Cucuta creşte prin ogradă
Şi polomida-i leagă snopii . . .
Ce s-a ales din casa asta,
Vecine Neculai al popii? . . .
. . . . . .
Înfipt în meşter-grindă, iată-l
Răvaşul turmelor de oi;
Şiragul lui de crestături
Se uit-atît de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvîntată,
În pragul zilelor demult
Parcă te văd pe tine, tată.
Şi parc-aud pocnet de bici
Şi glas stăruitor de slugă.

Răsare mama-n colțul șurii,
Așează-ncet merindea-n glugă . . .
Înduioșată mă sărută
Pe părul meu bălan, pe gură:
„Zi Tatăl nostru seara, dragă,
Și să te porți la-nvățătură!"

Toată poezia lui Goga vorbește afară de asta de popi, de dascăli. În *De-o să mor*, care e un fel de *Mai am un singur dor*, strofa ultimă sună așa (am și făcut prin asta o filiație):

Voi să-i dați lui popa Naie
Liturghii o lună-ntreagă,
Că-i sărac și popa Naie
Și n-are bucate, dragă.

Cine cunoaște Rășinarii, casa bătrînei doamne Goga din ulița Popilor, împrejurarea că tatăl lui Goga era preot și că pe ulița amintită locuiau îndeosebi fețele bisericești își explică, material, poezia lui Goga. Însă atmosfera țărănească este așa de evidentă, încît ne întrebăm dacă am aflat mare lucru descoperind „izvorul". Cînd dăm de astfel de momente biografice, folosul e mai mare pentru biograf decît pentru estet. Căci prin biografie nu putem demonstra valoarea unei opere, dar prin operă putem adesea clarifica unele puncte de biografie.

Uneori izvorul biografic este mai ascuns. Cîți, încă și acum, bănuiesc vreun element istoric în aceste versuri:

Au de *patrie*, *virtute* nu vorbește liberalul
De ai crede că viața-i e curată ca cristalul?
Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafenele,
Ce își rîde de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget:
Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri,
La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri;
Toți pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesență de mizerii de la creștet pînă-n talpă.
Și deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască . . .

Ei bine, omul cocoșat și împăroșat este Pantazi Ghica, fratele lui Ion Ghica și autor și el. Ochii de broască aparțin lui C A. Rosetti.

Fără îndoială că o pasiune erotică a inspirat aceste celebre versuri:

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut.

Trecînd la izvoarele cărturărești, vom observa că prin ele se înțeleg orice impulsiuni din cîmpul culturii. Primul izvor livresc al operei este cultura însăși a scriitorului. Bunăoară, cine a citit poeziile lui Ion Barbu n-a putut să nu rămînă surprins de imaginile scoase din cîmpul matematicilor. Vignetele sînt figuri geometrice. Se vorbește mereu de *zenit*, *nadir*, *pătrat*, *oval*, *vertical*, *curbură*, *prismă*, *conuri*, de numere în genere. O strofă sună așa:

Fie să-mi clipească vecinice abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,
Șapte semne, puse ciclic: El Gahel.

Urmează apoi figura geometrică respectivă. Dacă știm că Ion Barbu, pe adevăratul nume Dan Barbilian, este profesor de matematici la Facultatea de științe din București, lucrurile se lămuresc. Izvorul aici, dacă e vorba să aplicăm metoda izvoristă, trebuie să explice mai mult, să intre în chiar structura creațiunii. Și într-adevăr, spiritul matematic este prezent în concepția despre poezie a poetului. Matematicile se deosebesc prin aceasta de celelalte științe că, deși pornesc de la un fel de experiență, n-au nici un contact cu percepția universului sensibil. Matematicile nu observă natura obiectivă, ci natura spiritului nostru în latura lui pur formală. Mai bine zis, ele lucrează cu noțiunile cele mai sărace în conținut, adică cele mai abstracte, întrucît unica notă pe care o dau obiectelor e aceea de a reprezenta unități.

Dar această unitate nu e o realitate, ci mai degrabă o formă a gîndirii noastre. Matematicile sînt o știință curat deductivă, și fiindcă emit propoziții despre forma cea mai generală a universului, fără nici un reziduu senzațional, avem oarecum impresia că ele se ocupă cu esența însăși a lucrurilor, deși această esență nu e decît un raport foarte general. Pitagoricienii au și fost ispitiți să facă din număr nu o relațiune, ci un lucru în sine, cauză nu formă a univer-

sului sensibil. Este interesant că și Paul Valéry, fără să fie un specialist ca Ion Barbu, a arătat preocupări pentru matematici. În chipul acesta se poate explica poezia lor, care e o sforțare de a introduce intelectul nostru în ceea ce este mai esențial, mai îndepărtat de simțuri. Barbu mărturisește acest punct de vedere. El vorbește de „vibrarea și incandescența modului interior", respingînd „primitiva preocupare de culoare", de „geometria calitativă", de „întrebările cunoașterii" și „înțelegerea muzicală a lumii". Noțiunea de muzicalitate este luată aci în sensul matematic, întrucît dintre toate artele muzica și arhitectura au structura cea mai abstractă și mai supusă calculului. În sfîrșit, el definește poezia așa: „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei arghezieне se așează sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență*, *sinceritate*, *disociație*, *naivitate*, poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru."

Însă știința cea mai purificată de experiență, care oglindește numai figura, adică forma spiritului nostru, este matematica. Deci poezia este văzută ca un fel de corelat liric al cunoașterii celei mai abstracte.

În afară de cultură, sînt desigur izvoare cărturărești speciale, parțiale. De pildă, scriitorul poate să împrumute din altă operă *ideea*, să se inspire cu alte cuvinte. Operele cu material istoric, romanele istorice, dramele istorice sînt desigur inspirate din istorie. Urmează să determinăm de unde anume a pornit scriitorul. Unii au grija, ca să facă o maliție criticilor, să indice singuri izvorul. Bolintineanu arăta mai totdeauna sursa de informație, care era mai cu seamă corpul de cronici. Uneori însă faptul istoric, mai ales cînd are o nuanță legendară, nu e așa de ușor de determinat și atunci investigația se dovedește necesară. Așa, de pildă, visul sultanului din *Scrisoarea III* de Eminescu s-a descoperit a fi versificația unui pasaj din istoria otomană a lui Hammer, însă numai prin întîmplare. Cînd ideea este luată dintr-o lucrare neliterară, cum ar fi opera istorică, atunci putem vorbi mai degrabă de *material*. Cînd ideea este însă împrumutată din altă operă literară, atunci avem mai degrabă de-a face

cu o *influență*. În *Mureșan* de Eminescu găsim și material și influențe. Materialicește ideea centrală este schopenhaueriană, literalicește ea este goetheană. Să examinăm puțin compunerea. Despre ce este vorba acolo?

Mureșan, care este probabil poetul transilvan luat într-un aspect simbolic, se întreabă dacă idealul politic, fericirea umană se pot vreodată atinge. Concluziile sînt pesimiste. Poetul invectivează pe Dumnezeu care răspunde doar cu nori și fulgere. Mureșan s-ar sinucide dacă nu și-ar da seama că este inutil, întrucît viața în totalitatea ei este eternă. Deci se îndreaptă spre mare, unde îl întîmpină divinitățile acvatice, Ondinele, care încearcă să-l atragă în mediul lor. Apare și Somnul, care face propria lui teorie. Apoi îl vedem pe Mureșan devenit eremit, privind la marginea mării spre niște ruine, spre o fantasmă misterioasă spre care merg toate aspirațiunile lui. În scurt, sensul acestor viziuni este următorul: Viața nu e decît înfăptuirea eternă și fenomenală a voinței oarbe de a trăi. Istoria este desfășurarea răului. Singurul mod de a ne sustrage acestui rău este de a dormi, de a visa. Un chip mai adînc de micșorare a intensității vieții și inclusiv a răului din ea este ascetismul, eremitismul. Sinuciderea este inutilă, fiindcă vom renaște iarăși la viață, îndărătul existenței noastre fenomenale stînd un individ absolut. Dar trăind putem anula răul prin impersonalizare și aceasta se obține în contemplația artistică. Arta dezvăluie chiar ideile eterne care stau la baza istoriei și prin asta ne eliberează de voința însăși de a trăi în secol. Deci fantasma pe care printre ruine o contemplă eremitul Mureșan este opera de artă, poezia. Toate aceste idei înfățișează pe scurt filozofia lui Schopenhauer. Dar eroul care monologhează asupra sensului vieții, care trece din experiență în experiență, care pășește din prezent în trecut și din relativ în absolut nu e decît un frate mai mic al lui Faust. Prin urmare Eminescu este influențat de Goethe.

Adesea izvorul cărturăresc este așa de apropiat de obiectul nostru de studiu, încît el ia numele de *imitație*. Iar de la imitație mulți trec la bănuiala de *plagiat*. Adevărul este că înainte se imita foarte mult și așa de servil încît te poți întreba în ce constă invenția scriitorului. Clasicii francezi, îndeosebi dramaturgii, imită cu pasiune. Cînd izvorul e o operă de un alt gen, atunci imitația poate fi socotită o simplă sursă materială de inspirație. Așa de pildă Shakespeare și-a luat materia

din *Romeo și Julieta* dintr-o nuvelă italiană de Da Porto povestită și de Bandello. Dar Molière împrumută din piese azi obscure scene întregi, abia prefăcîndu-le. La noi d. Ch. Drouhet a dovedit că foarte multe din vodevilurile, părînd așa de originale, ale lui V. Alecsandri sînt imitate după piese franceze bulevardiere, imitate pînă la localizare. Fără îndoială, aceste descoperiri nu sînt cu totul fără importanță. Dacă am afla acum că *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ar fi o imitație strînsă a unei alte piese, n-am înceta să prețuim pe Caragiale. Dar am ajunge poate la încheierea că a imita așa de fructuos nu e o vină, ba chiar e recomandabil. Dacă însă opera e slabă și trăiește numai din stima pentru culturalitate, atunci descoperirea unui model de aceeași calitate ne duce la rectificarea valorilor. Iată un caz cunoscut. *Veneția* lui Eminescu e aproape o traducere după un sonet al unui obscur poet austriac, Caetano Cerri. Ne întrebăm: putem vorbi de o poezie originală sau de o simplă traducere? Chestiunea e complexă, avînd în vedere că traducerile înseși se socotesc ca opere de interpretare, de re-creație. Totul rămîne dar la aprecierea criticului de valori.

Același Rudler mai clasifică izvoarele după orientarea lor în: 1) negative, 2) pozitive.

Izvor pozitiv ar fi acela pe care îl urmezi în linie dreaptă, izvor negativ acela pe care îl folosești prin contrazicere. O pildă de informație negativă o poate constitui la noi traducerea *Odiseii* de către d. E. Lovinescu. După o atentă observare ajungi la încheierea că traducătorul a avut mereu înainte cealaltă tălmăcire a d-lui G. Murnu, pe care a folosit-o contrazicînd-o mereu chiar cu riscul de a merge pe căi mai încîlcite, nu fără a sucomba uneori înrîuririi pozitive.

Căutarea de izvoare a devenit o nevoie pentru unii cercetători, o pasiune și o trebuință practică universitară. Dar uneori, cu toate asemănările, este greu să dovedești că între două opere este o legătură directă de filiațiune. Atunci s-a recurs la altă teorie, în virtutea căreia se împart izvoarele în 1) *conștiente* și 2) *inconștiente*. E cu putință adică să fii înrîurit de o operă fără să știi, prin memoria care funcționează latent. Lucrul acesta nu e lipsit firește de adevăr. În genere un scriitor, mai ales în tinerețe, este tiranizat de un autor preferat, chiar cînd nu-l mai citește. Taine a început să scrie un roman autobiografic, dar a renunțat repede fiindcă a observat că fără să vrea imită pe Stendhal.

Sînt mulți poeți, la noi mai cu seamă, la care remarci note irecuzabile de înrîurire străină, uneori chiar urme de atitudine teoretică complicată. Rămîi mirat să constați însă că poetul nu are nici cultura corespunzătoare și nici lectura bănuită. El a prins din aer, cu urechea, și a depozitat în subconștient.

Să spunem acum cîteva cuvinte despre critica *genetică*. Și aceasta pornește din prezumția științifică cum că totul trebuie explicat. Criticul nu e mulțumit cu judecata de valoare, ci vrea să știe cum s-a născut opera, mergînd uneori pînă la anchetă. Cu alte cuvinte este încercarea de a introduce și în literatură laboratorul. Critica genetică are în scurt două momente: determinarea traiectului de la prima idee pînă la forma ultimă și stabilirea elementelor din care este formată opera. Geneticii fac caz mare de prima parte a operațiunii, recurgînd la anchete, la cercetarea manuscriselor. De pildă *Egipetul* lui Eminescu și *Sărmanul Dionis*, oricît ar părea de curios, sînt înrudite genetic. Eminescu s-a gîndit la început să facă o narațiune bizuită pe metempsihoză. Un faraon Tlà și cu soția lui mor și după aceea se reîncarnează peste cîteva mii de ani în Spania și apoi în Franța. Ni se descrie Nilul și intrarea faraonului în piramidă. Mai apoi, înrîurit de Victor Hugo și anume *La légende des siècles*, Eminescu se gîndește să facă un tablou imens, de astă dată în versuri, al umanității, începînd din preistorie și sfîrșind cu epoca lui Napoleon al III-lea. Acum trage episodul Egiptului în acest lung poem intitulat *Memento mori*. Apoi renunță și la acest poem, dar publică separat *Egipetul* și apoi reface partea modernă în *Împărat și proletar*. În sfîrșit, nu părăsește ideea metempsihozei, dar o tratează într-un spirit filozofic mai subtil în *Sărmanul Dionis*. Geneticii vor striga: Minunat! Am pătruns în tainele creațiunii. Însă credința e puerilă, căci n-am aflat decît ceea ce este principal presupus despre orice creațiune, că anume de la ideea inițială pînă la forma ultimă sînt multe trepte. Și poeții răi și marii poeți lucrează la fel. Cît despre critica genetică de conținut, ea constă într-un fel de inventar strîns al 1) senzațiilor, 2) sentimentelor și 3) ideilor dintr-o compunere, adică al fondului psihologic. De pildă, să analizăm o strofă de Eminescu:

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strîngerii în brațe,
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Senzorial, poetul este un tactil. În privința sentimentului e mai mult un senzual. Dar absența sentimentului erotic propriu-zis e compensată printr-o mare frenezie pasională și prin adaosul unei idei generale. Ideologic, Eminescu e un absolutist. Iubirea el o concepe într-un plan etern, în afară de contingențe. Iată o mică analiză așadar. Ce rezultă din ea? Mai nimic. Aceleași observații le putem face fără pedanterie, fără metode, fără fișe ordonate cum recomandă Rudler. Cu pedanteria înjosim această materie delicată care este poezia, pentru care critica trebuie să fie mai mult o artă decît o știință.

Metodele acestea „exacte" sînt ieșite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică. Ei vor să găsească în metodă un succedaneu al gustului. Și e chiar interesant de văzut că critici în aparență impresioniști, ca d. E. Lovinescu, se refugiază în dogmatism ca să se afle pe un teren solid. Ce este teoria sincronismului și a diferențierii decît metoda izvoristă transformată în principiu de valorificare? În orice poet se răsfrîng valurile culturii contimporane, deci izvorul oricărei poezii este în ceilalți poeți. Dacă în afară de elementele comune poetul mai aduce și ceva nou, personal (acesta e izvorul biografic), atunci el se diferențiază. Și ceea ce este diferențiat este valoros. Teoria însă este complet eronată, fiindcă nu prin materie ne diferențiem de alții, ci prin totalitatea procesului structural.

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

COMPENDIU

(1945)

PREFAȚĂ

Volumul de față este „mica *Istorie a literaturii române*" pe care o anunțam în prefața ediției celei mari, ca urmînd a apare aproape numaidecît după aceea. Publicarea lui a fost interzisă. El nu e o simplă prescurtare a ediției mari și nu scutește de lectura celei dintîi, dimpotrivă, e un adaos în scopul de a rezuma impresiile generale. Nu sînt aici biografiile, amănuntele de istorie literară. Materia a fost prelucrată, și dacă în multe locuri cititorul va regăsi caracterizări din ediția mare, asta vine de acolo că un adevăr nu poate fi exprimat decît cu aceleași cuvinte. Am crezut că aș proceda greșit dacă din ambiția totalei noutăți aș fi răsucit frazele inutil. Dealtfel, încă o dată, aceasta nu e o altă operă ci un indice critic la cea dintîi. Acum, eliberat de obligația documentației integrale, am privit literatura română din avion, încercînd a stabili altitudinile, a proporționa valorile. La fiecare autor am scos în evidență numai ceea ce este realmente valabil artisticește, tăcînd pe cît cu putință părțile neizbutite, în fiece capitol am scos în frontul întîi scriitorii viabili și am lăsat în umbră pe culturali. În felul acesta cred că citind ediția cea mare și apoi pe aceasta mică, cititorul se va lămuri asupra părții vii din literatura noastră. N-am făcut ca alții care în compendii pun numai cifre goale și titluri de opere, ci și aici, și mai cu seamă aici, am vizionat materia organic și critic. Noi sîntem încă puțin cunoscuți de străini și am voit să le dau acestora (de vor putea citi cartea în românește ori în traducere) un sistem de impresii iar nu un sec răboj. Am pus o deplină obiectivitate, și acum ca și mai înainte,

ACADEMIA

și e în interesul scriitorului român să mă îndrumeze acolo unde mi-a scăpat un fapt sau o înțelegere. Iar cei tineri să nu arate acea nemulțumire egoistă de a nu li se fi dat importanța pe care poate și-o credeau, pentru că o istorie se cade să fie totdeauna puțin retrogradă, ca să nu piardă perspectiva eternului, și dealtfel, pe măsura accentuării valorii noilor scriitori, se vor face cuvenitele împliniri.

Ediția cea mare a fost violent atacată cu obiecții în totul exterioare literaturii. Erau în general pretexte sub care se ascundeau nemulțumiri personale. Autorul a fost urmărit în viața lui profesională cu o stăruință sălbatecă, suportată cu dispreț și indiferență. Ce rost are acum a destăinui, în ton patetic, toate aceste mizerii inerente existenței? Ar fi să mă răzbun, iar răzbunarea e o vorbă lipsită de sens în cîmpul artei. Timpul rămîne nepăsător la micile noastre lupte, ochiul lui nu îmbrățișează decît operele durabile. Poate oare cineva îndrăzni să prevadă judecățile viitorului? E cu putință ca victime, oricît de demne, și agresori să fie înghițiți deopotrivă de groapa justă, artisticește, a uitării.

S-au încercat și timide critici științifice. Ele erau neîntemeiate (de ar fi fost, ce greutate aș fi avut de a le recunoaște și a îndrepta?). Adevăratele vini n-au fost semnalate. E de la sine înțeles că opera nu putea fi perfectă, fie pentru că era o întîie încercare și mai avea nevoie de ani de studii și consolidare, fie că un om este ceea ce este, incapabil de a-și depăși marginile. Altora le e deschisă putința de a repara. [1]

---

[1] Multe știri de amănunt au ieșit la iveală după apariția primei ediții mari. Ele vor fi folosite mai tîrziu. Astfel, d. Augustin Z.N. Pop (*Din Eminescu necunoscut*, Cernăuți, 1942), la afirmația mea analitică cum că Eminescu cunoștea pe economistul List, găsește în mss. și articole probe directe. Același (*Despre Aglae Eminescu, sora poetului*, Cernăuți, 1943) oferă date precise și documente despre Aglae: născ. 7 mai 1852, la Ipotești, logodită cu Drogli în 1870, căsătorită cu el la 7 ianuar 1871, văduvă la 10—11/22 noiemvrie 1887, trecută la catolicism la 13 febr. 1890, recăsătorită cu Gareiss. v. Döllitzsturm, cinci zile mai tîrziu, moartă la 30 iulie 1900. Copii: *Victoria — 21 martie/12 aprilie 1872 †24 aprilie/15 mai 1874, difterie; Gheorghe — *15 aprilie 1874, Ipotești; Ioan — *23 noiembrie 1875, Ipotești. Despre Șerban Eminescu Acad. Rom. a căpătat documente noi. C. Stamati ar fi citit poezii moldovenești la generalul Bologovski, de față fiind Pușkin. Poetul rus s-ar fi amuzat de ciudata fonetică a limbii române: „. . . . Ce armonie este în « Ciface Ippolit și în răspuns: boiaru:

O insinuație vie susținea că autorul acestei istorii n-ar fi fost propriu unei atari întreprinderi din cauza firii sale susceptibile. Regretatul și marele E. Lovinescu cultiva, în bună credință, această falsă imagine. Într-un articol, în fond elogios pentru critic, dar care n-a fost publicat spre a nu se mîhni cu o polemică oricît de amabilă un om pe pragul morții, repudiam judecata de mai sus:

„Dar acum — ziceam — să destăinui domnului E. Lovinescu de unde vine supărarea dincolo de orice limită rezonabilă a celor despre care scriu, deși textele trebuie să pară celui în afară de chestiune extrem de inofensive. Vine din ruperea mea de orice relații personale, din absența mea din lume. Eu nu sînt un contemporan cu scriitorii contemporani. Oamenii empirici îmi sînt indiferenți, îndepărtați pînă într-atît încît nu știu dacă unii sînt vii sau morți și nu prind de veste trecerea lor de la viață la moarte. Pentru mine Traian Demetrescu și Bacovia stau în aceeași zonă a rafturilor. Ardent și capabil de iubire, fără ură, fiindcă am de-a face rar cu fenomenalitățile fizice, eu pot repudia, material vorbind, un tînăr pentru motive de ordin profesional și în timp ce-l zăresc pe geam plecînd supărat, să deschid versurile sale și să le gust cu emoție. Cartea formează pentru mine o realitate transcendentă, iar biografiile le-am scos din cărți și din documente, nu din experiența directă. Cînd cineva insinuează că judec după «simpatii» și «antipatii» fiindcă spun despre Slavici că omul era antipatic și că subordonez analiza omului interior biografiei pitorești, greșește. Mai întîi că socotesc pe Slavici un prozator mare, în dezacord cu unii critici. Al doilea, simpatia și antipatia istoricului nu sînt reacțiuni imediate, ci dovezi de trăire a materiei. Un istoric se abstrage de prezent, dar nu se abstrage de orice conținut sufletesc și poate avea atitudini ideale. Și dealtfel în cazul Slavici am voit a arăta că Slavici întrunește notele obiective, convenționale ale «omului antipatic». Indiferența pentru cauzele fizice ale operelor a făcut să nu umăresc deloc statul personal al scriitorilor. Astfel articolul despre N. Iorga a fost compus pe cînd autorul trăia și e de ghicit ce enorm ar fi fost scandalul dacă *Istoria* ar fi apărut atunci.

Saracual Murit»?" (A.V. Boldur, *Contrib. la studiul istoriei românilor; Ist. Basarabiei*, v. III, Chișinău, 1940, p. 53—54). După Th. Cornel (*Figuri contemp.*), N.N. Beldiceanu s-a născut în 1881.

La moartea lui, regretată de mine ca om într-un fel care a putut să mă primejduiască, n-am avut ce schimba, deşi aveam prilej de a o face. Aşa stau lucrurile. În acest înţeles superior asigur pe d. E. Lovinescu de seninătatea şi abstragerea mea faţă de d-sa şi de al său curriculum vitae, ocupat cum sînt cu contemplarea operei sale. Pentru mine omul Lovinescu e o imagine simpatică a unei vîrste mai tinere, însă îndepărtată, ireală, pierdută în negurile amintirii."

Cei mai mulţi foloseau împotrivă-mi o altă noţiune, care prin falsificare a luat, în critică, un înţeles peiorativ. Afirmau că judecăţile mele sînt „subiective". Atît de vehementă devenise această acuzare, încît şi prietenii erau intimidaţi şi convinşi, iar unul din ei mi-a propus formula consolatoare că „îmi fac din subiectivitate o obiectivitate". Însă la mijloc era numai o neaprofundare a principiilor estetice, curentă în critica noastră.

Este absolut admis de către toţi esteticienii că momentul prim al criticii constă într-o reacţiune de consimţire ori de neconsimţire la opera artistică. A spune da ori nu, asta este critica în substanţa ei. Subiectivitatea e inclusă, fiind vorba de o simplă mişcare a subiectului, însă subiectivitate nu înseamnă sentinţă arbitrară. Kant, oricît de speculativ în Estetica lui, a putut observa cu fineţă că verdictul estetic (neconceptual prin definiţie şi deci particular) [1] ajunge la o pseudouniversalitate (nu însă universalitate absolută ca în judecăţile logice) care constă în valabilitatea obştească a judecăţii, în faptul adică de a fi primită de opinia publică şi ratificată de timp. Criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relaţie continuă cu alte subiecte, şi tocmai această contemporaneitate a reacţiunii în felurite subiecte constituie obiectivitatea criticii, adică nearbitrarietatea ei.

Însă cîtă vreme cineva susţine că toată critica se reduce la simpla reacţie a subiectului, pot exista atitudini estetice, nu articole de critică literară, care presupun mai mult decît un da sau un nu. Şi nu este estetician, oricît de refractar scientismului, ca B. Croce, care să nu admită că peste mişcarea subiectului se adaugă, ca un substrat sau un control,

[1] *Kritik der Urtheilskraft*, Secţ. I, C.I,§1: „Judecata de gust nu este deci o judecată de cunoaştere, adică logică, ci o judecată estetică; ceea ce înseamnă că fundamentul său nu poate fi decît curat subiectiv". Vezi şi paragrafele următoare.

considerarea obiectului.[1] Cu alte cuvinte, criticul are de la operă două serii de recepţii: impresii de gust şi o serie întreagă de reprezentări mai concrete ori mai abstracte, privind opera literară ca obiect independent de subiectul estetic. Ori de cîte ori un critic face propoziţii care trec de la simpla afirmare sau negare afectivă la contemplări ale operei ca obiect este un critic obiectiv. A spune despre o operă că e pesimistă ori optimistă, a te ocupa dar de ea ca complex ideologic, că dezvoltă anume teme, că suferă anume înrîuriri, că a avut anume efecte, că prezintă cutare structură psihologică sau că reprezintă în plan fictiv un anume univers etc. este a face critică obiectivă. Şi orice critic a procedat astfel. Firește, nu-i un raport de necesitate între lumea ideilor filozofice şi judecata de gust, şi criticul nu descrie obiectul decît cînd are impresia că are de-a face cu o operă de artă. Dar a considera obiectul îndelung este a-l ţine îndelung sub ochii privitorului, a constrînge pe acest privitor să se contamineze subiectiv de subiectul tău. Şi de fapt, oricît n-ar fi legătură între structura obiectului şi ecoul lui estetic în subiect, marii critici au izbutit totdeauna, printr-o astfel de explicaţie a obiectului, prin fine observaţii exterioare momentului estetic, să educe secolul la sensibilitatea lor. Căci în fond criticul, explicînd, adică desfăşurînd ceea ce este sintetic, implicit, nu dovedeşte (cum greşit se înţelege din abuziva expresie „explicare" luată în sens scientist) ci educă, şi critica este în fond o *caligogie*.

Putem pricepe acum în ce înţeles imputarea de „subiectivism" aruncată fără discernămînt ideologic criticii poate fi valabilă.[2] Am studiat pe D. Bolintineanu. Studiul stă pe

---

[1] Ilustrul critic spaniol Feijoo îşi dădea seama perfect în secolul XVIII de caracterul „obiectivităţii". În *Razon del gusto (Teatro critico universal*, III, Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1926) afirma disputabilitatea gustului, atunci însă cînd este „respectiv," adică relativ, întemeiat pe reacţiuni subiective: „temperament" şi „aprehensiune". Admitea însă un unghi absolut, obiectiv, ridicat pe obiect: „En todos los géneros de bienes hay bondad absoluta y respectiva. Absoluta es aquella que se considera en el objeto prescindiendo de las circunstancias accidentales que hay de parte del sujeto; respectiva, la que se mide por esas circunstancias."

[2] Unii înţeleg prin subiectivism „reaua credinţă", denaturarea intenţionată. Motivarea obiectivă împiedică însă asemenea abuz, care e şi contrar definiţiei gustului. Kant: „Gustul e facultatea de a judeca un obiect . . . în mod dezinteresat".

baza unei despuieri totale, raționate apoi în text, a operei poetului. Toate relațiile ce se puteau face au fost făcute: biografie externă și internă, fixarea momentului istoric, politic și literar, influențe literare sau numai sincronități, descrierea operei cu ample citate, ideile generale, ideile estetice, mitologia, universul poetic, momentele poetice tipice, listă de teme, listă de epitete, listă de metafore, lexicul și gramatica, versificația și fonetismul liric etc. Un oponent la critica mea poate ataca acest sistem obiectiv al recepției. Ar putea descoperi lecțiuni greșite ale textelor (obiecție filologică), rea interpretare a ideilor, unilaterală folosire a documentelor, producîndu-se altele care ar infirma observațiile mele, despuiere insuficientă de elemente, în baza cărora s-ar fi făcut propoziții exagerate, folosire de informații dubioase, ignorare de opere etc. În judecata strictă de gust, constînd într-un da sau nu, chiar de ar avea dreptate, oponentul nu are dreptul să protesteze cu învinuirea de subiectivism, căci acesta este tocmai momentul rezervat subiectului. El poate cel mult ancheta alte subiecte reputate ca foarte sensibile esteticește (socotite capabile a emite judecățile cu validitate universală de care vorbește Kant) și constata singularizarea criticului. Dar asta nu e încă o dovadă, căci s-a văzut în istoria literaturilor ce obtuză e majoritatea. Totuși, avînd în vedere că în cazul Bolintineanu a trecut destul timp care să favorizeze consolidarea unei opinii, confruntarea se poate încerca. Atunci s-ar vedea cît de „universală" în sens kantian e judecata mea. În Bolintineanu prețuiesc și detest tot ce au prețuit și detestat spiritele noastre critice oficiale. Contribuția mea stă doar într-o percepție mai largă a fenomenului și în expresia critică, deci propriu-zis într-o operație *obiectivă* mai adîncă.

Fiindcă în fond „ subiectivitate" e o vorbă goală folosită cu totul nelalocul ei în critică, unde distingem doar între articole superficiale și articole pline de miez. Chipul de a fi „obiectiv" al celui care se scandalizează sub „subiectivitate" este de multe ori fuga de orice judecată proprie de gust prin articole-compilații care citează „științific" opiniile altora.

*

Se pune în momentul cînd apare această carte foarte acut problema raporturilor scriitorului cu viața, întrebarea dacă se cuvine ca artistul să rămînă în „turnul de fildeș"

sau să coboare în vîltoarea vieții. Ne întoarcem mereu la problema „artă pentru artă" ori „artă cu tendință". Realmente, n-a fost niciodată vreun conflict între viață și artă și discordia e un efect al echivocării termenilor. Autorul ca om trebuie să aibă idei și atitudini și să le trăiască intens. Cu cît trăiește mai puternic cu atît sîntem mai siguri că va fi în stare să priceapă aspecte tot mai adînci ale existenței. Condiția este ca viața să se subordoneze creațiunii. Creatorul trebuie să fie lăsat să trăiască, dar în același timp să fie învățat a se întoarce asupra lui însuși, făcîndu-și obiect de contemplare din propriul lui subiect. Lupta în stradă și șederea în turnul de fildeș sînt momente succesive și obligatorii, nicidecum antinomice. Dante, V. Hugo, Tolstoi, Eminescu au fost niște partizani plini de pasiuni politice. Și cu toate acestea opera lor este abstractă și eternă. Creatorul stă ziua, ca om, în țipetele cetății, în soare, iar noaptea se suie în turn, sub lună. Ziua privește lumea în contingența ei, noaptea în absolut. Momentul prim e necesar, închiderea în turn, aceea reprezintă faza artistică. Astfel artistul este alternativ pătimaș și rece, om și luceafăr.

În critică însă chestiunea e mai grea. Ca om politic nu poți fi critic, ca critic nu poți fi om politic. Aceste două ipostaze se separă. Desigur, același om poate fi și una și alta pe rînd, poate fi prieten de idei politice cu un autor și un nemulțumit de literatura acestui autor; ori adversar politic al autorului și admirator al artei lui literare. Planurile se separă. Simt repulsie să spun unui poet de alte convingeri politice „fost poet". Ca critic, mă îmbrac în haine somptuoase cum făcea Machiavel cînd intra în odaia lui de lucru, și socotindu-l pe scriitorul antipatic decedat sub raportul vieții, mă delectez numai cu opera lui, ca și cînd ar fi anonimă. De aceea nu sînt admisibile în profesia critică unele excese. Un mare scriitor, chiar vinovat sub raport civic, rămîne mereu mare scriitor. Rebreanu este Rebreanu oricum și oricînd. Arta este o expresie a libertății, prin definiție, căci ea nu acceptă limitele istoriei. Ea ne învață a privi lucrurile de sus, ca pe niște fenomenalități, în perspectiva uriașă a morții. Arta garantează cea mai nobilă dintre libertăți: libertatea de-a fi, o oră pe zi, singuri și inactuali.

Capitolul I

EPOCA VECHE

Geţii

Cea mai curentă prejudecată întreţinută de noi înşine şi de străini este că sîntem o naţiune tînără, bineînţeles în stare de un frumos viitor. Asta dă un anume optimism, însă nu e mai puţin prilejul unui aer protector din partea popoarelor vechi, ba chiar a unor pretenţii de superioritate a cutărei naţii foarte de curînd imigrate. Nici datele istoriei, nici examenul etnologic nu confirmă tinereţea noastră. Noi sîntem în fond geţi, şi geţii reprezintă unul din cele mai vechi popoare autohtone ale Europei, contemporane cu grecii, cu celţii, cu grupurile italice anterioare imperiului roman. Acest imperiu roman găsea aici un stat vechi, se lupta cu el şi-l răpunea cu greu. Ca întotdeauna îndelungul zbuciumatei noastre istorii, prin aşezarea geografică, noi am suportat izbirile, absorbind elementul alogen. O revărsare celtică acum vreo două milenii a lăsat urme evidente în fizionomia şi purtarea noastră. Cu grecii am fost totdeauna în strînse legături, fie prin mijlocirea tracilor, fie prin expansiunea statornică a insularilor spre coasta Pontului Euxin. Dealtfel mitologia noastră religioasă întemeiată pe cultul lui Zamolxe, care, aşa nebuloasă cum este, stă alături de marile religii străvechi a Olimpului şi a Valhallei, atestă înrudirea oficială cu lumea elină prin elementul dionisiac şi pitagoreic. Toate rasele mari se caracterizează printr-o adîncă noţiune a eternităţii şi prin punerea vieţii terestre în dependenţă de absolut. În vreme ce popoarele barbare sînt superstiţioase şi tranzacţionează cu demonii, geţii, înfigîndu-se în suliţă, consultau divinitatea de-a dreptul în cer. Senti-

mentul adînc al providenței îl au românii în cel mai înalt grad și ceea ce s-a socotit scepticism, fatalism nu e decît credința că Zeul nu ajută în faptele necuvenite. Elinii aveau într-adevăr un panteon cu totul uzual, cu zei pentru folosul exclusiv al Greciei, în dușmănie cu numenii altor rase. Romanii cultivau zei de stat. Zamolxe era o divinitate universală, exponent al existenței de după moarte. Grecii văietători priveau cu oroare locul cu umbre al morții pe care-l așezau în Septentrionul cețos, geții n-ar fi căutat moartea cu atîta frenezie de n-ar fi socotit-o prilej de izbăvire. Tradiția spune că Decebal și toate căpeteniile sale s-au sinucis la Sarmisegetuza, exterminare masivă care nu e un simplu semn de deznădejde ci o încredere nețărmurită în salvarea divină. Invazia romană, căci invazie a fost oricît am colora-o, ne-a lăsat o limbă nouă și mult sînge din acele părți ale imperiului care nu ne erau propriu-zis străine. Traian însuși era un iberic. Prin penetrația romană nu s-a născut un popor nou ci un popor foarte vechi s-a modificat prin înrîurirea altuia mai nou. Imperiul roman, formație mozaicală, ca multe state cuceritoare, cu o civilizație de împrumut, înfățișa pentru Dacia un fenomen politic recent. Creștinismul adus de romani găsi aici un teren prielnic și în vreme ce multe popoare din centrul Europei se creștinară în timpuri cu totul apropiate, dacii imperiali fură creștini foarte de curînd. Cultul morții și setea vieții eterne îi îndreptau numaidecît spre noua religie.

Ceea ce îndreptățește pe mulți să susțină tinerețea noastră (ocolind documentația istorică) este forma țărănească a civilizației române. Unii conaționali deplîng această stare și speră că în mod vitejesc ne vom arunca, asemeni popoarelor de culoare de pe alte continente, în cea mai violentă viață de oraș tehnic. Străinii răuvoitori numesc asta deficit de civilizație și exaltă comparativ civilizația lor. Dar tocmai ruralismul nostru constituie dovada suplimentară a marii noastre vechimi. Într-adevăr, rasele străvechi sînt conservative, regresive și defensive. Autohtonia le obligă la muncile cîmpului și primejdiile invaziei la ocupația pastorală. Europa vestică, celtică, structural, foarte înrudită cu noi, are o mișcare prea înceată spre civilizație tehnică. Francezii, englezii fug bucuroși din infernul metropolelor spre tihna satelor. În munții occidentali, ca și în Carpați, oamenii au fizionomia tipică străvechilor civilizații pastorale: față bráz-

dată de vînturile alpine, ochi pătrunzător şi neclintit de vultur, ţinută rigidă, muţenie. Ţăranca română îşi acoperă gura cu basmaua, ca pe un organ nefolositor. Frugalitatea e aceea a popoarelor agrare statornice. Dimpotrivă, imigraţii sînt gălăgioşi, gesticulanţi, zgomotoşi, carnivori, ofensivi, cu o mare aptitudine la o „civilizaţie" ce nu e decît o ignorare totală a geologicului. Tabăra de corturi se preface în oraş. Satele ungurilor sînt nişte minuscule oraşe, oraşele românilor sînt nişte mari sate. Alături de celţii moderni, noi avem ca şi chinezii o puternică expresie rituală şi stereotipă. Observaţia milenară s-a fixat în proverbele obiective, şi individul nu mai face inutile sforţări de cunoaştere. La lirismul dezordonat al mîhnirii se opune un adevăr etern:

Din codru rupi o rămurea,
Ce-i pasă codrului de ea . . .

politica ţării, mută ca a lui Vlaicu-vodă, stă pe înţelepciunea arhaică:

Ce e val, ca valul trece.

Cînd, prin urmare, studiem literatura română, e greşit să măsurăm cu dimensiuni superficiale. Civilizaţia şi cultura poporului român sînt străvechi şi literatura nu-i decît o formă secundară şi deloc obligatorie. Condiţiile politice au lipsit pentru o cultură de salon şi azi încă sforţările constructive sînt culcate la pămînt. Poporul român a avut ca mijloc de perfecţiune sufletească limba superioară, riturile, tradiţiile orale, cărţile bisericeşti. Cînd întîile cronici se iviră, ele atestau o expresie rafinată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte. Nouă este numai literatura de tip occidental (poezie profană, proză analitică, dramă). Cînd o adoptăm aducem un suflet experimentat şi două sute de ani ne-au fost de ajuns să producem o literatură superioară, de mulţi invidiabilă. Cîteva secole de întîrziere relativă nu pot anula folosul unei existenţe imemoriale. Literatura rusă şi chiar cea germană nu sînt în sens modern cu mult mai vechi şi Academia din Berlin putea găsi în secolul XVIII util pentru prestigiul ei să cheme în sînu-i pe românul D. Cantemir.

În „torna, torna fratre", cuvintele strigate (după *Cronografia* lui Theophan) la anul 579 de un soldat bizantin, au crezut unii a găsi un document echivalent cu jurămîntul de la Strasbourg (842) şi carta capuană (960). Din felurite pricini, între care uzul oficial al limbii slavone în biserică şi cancelarii, primul text în limba română (lăsînd la o parte urmele fragmentare) rămîne scrisoarea cîmpulungeanului Neacşu către judele Hanăş Beagnăr din Braşov (1521). Îndată după aceea folosirea limbii române (nu mai nouă decît celelalte graiuri romanice) devine frecventă. Dar întîiele tipărituri şi mss. miniate sînt slavone. De la popa Nicodim, întemeietor al Tismanei, a rămas o *Evanghelie* copiată în 1405, la M-rea Neamţul s-a caligrafiat în 1429 un *Evangheliar*. Într-o mănăstire munteană călugărul sîrb Macarie tipări în 1508 un *Liturghier* slavon. Propaganda reformaţilor în partea de sus şi de jos a Ardealului folosi, spre a capta pe preoţii români, texte în limba naţională în locul celor în moarta limbă slavonă, care era latineasca noastră. *Psaltirea şcheiană*, *Codicele voroneţean* („Faptele apostolilor") găsite în copii din mijlocul secolului XVI reprezintă originale din a doua jumătate a secolului XV. La Sibiu se tipări în 1544, după o traducere din nemţeşte, un *Catechism*, rămas într-o copie ms. de popa Grigore din Măhaciu (*Codicele Sturdzan*). Judele braşovean Hanăş Beagnăr aduse în oraşul de sub Tîmpa un tipograf din Muntenia, pe diaconul „Coresi ot Trăgovişte". Acesta îşi începu activitatea cu un *Catechism*, român, în 1559, şi cu un *Tetraevanghel*, românesc şi el, în 1560, după care urmară felurite tipărituri naţionale şi slavone. Coresi se folosea de texte mai vechi.

Limba română, aşa cum apare din aceste întîie monumente lingvistice, e latină în structura şi lexicul ei fundamental. Tot ce priveşte situarea omului pe pămînt şi sub astre, ca fiinţă liberă, civilă, cu instituţii, şi viaţă economică elementară, categoriile existenţei în fine, intră în această zonă. Noţiunile de *Dumnezeu*, de *ţară*, de *cetate*, de *lege* sînt latine, *bătrînul* însuşi e un „veteranus" al imperiului. Împărăţia l-a lăsat aci *domn* („dominus"). Năvala slavă a adus vocabularul propriu a exprima noua stare de dependenţă. Acum alţii sînt *stăpînii*, *jupînii*, *boierii*. La ei sînt *bogăţia*, *lăcomia*,

mîndria, dîrzenia, strășnicia, grozăvia, năprăznicia. Prin ei românul a devenit *rob, sărac, slab, blajin*; *slugă* pîndită de toate relele: *bazaconia, munca, osînda, truda, osteneala, tînjirea, boala, scîrba, năpasta, năcazul, ciuda, jinduirea, jertfa, ponosul, jalea, pacostea.* Acum stăpînul străin îl *plătește*, îl *hrănește*, îl *miluiește*, îl *dăruiește*, prilej de *jeluire, tînguire* și *smerire*, de *sfadă* și de *pricină*. De la el vin *dojana, căznirea, muncirea, obijduirea, prigoana, hula, gonirea, izbirea, răzbirea, zdrobirea, strivirea, prăpădirea, smintirea, belirea.* Amestecul pripit de rase duce la urîțirea neamului și multe din cuvintele noi arată infirmități sufletești și trupești, fiind apte pentru zugrăvirea monstruosului: *mîrșăvia, scîrnăvia, trîndăvia, gîngăvia, gîrbovirea, cîrnia, pleșuvia, curvia, năucia, prostia, tîmpirea.* Altele trezesc ideea teroristă a invaziilor *(gloată, grămadă, ceată, norod, plîc)*, evocînd calamitățile *(potop, pojar, vifor, prăpăd, răzmeriță, răscoală, răzvrătire, pribegire)* cu sonuri înspăimîntătoare *(răcnire, bobotire, plesnire)*, sau trezind groaza infernală și escatologică *(primejdie, taină, clătire, nălucire, prăpastie, beznă, iad)*.

Cu puținele ungurisme apar notele unui grup imigrat făcînd caz de *neamul și gingășia* lui, ale căruia toate sînt *uriașe, uluitoare.* Turcii aduc *pezevenglîcurile, caraghioslîcurile* și *peblivăniile.* Grecii, sofistica și sensibilitatea excesivă, *apelpisirea.* Din gravele latinisme, din groteștile gîngăveli slave, din suduirile maghiare, din grecismele peltice a ieșit o limbă de o bogăție sonică extraordinară, care explică treapta nebănuită la care s-a ridicat poezia română, vrednică de orice mare literatură.

Dialectul toscanic al limbii române îl constituie dialectul muntean, dacă se poate spune astfel, întrucît poporul și limba română între Nistru, Tisa și Dunăre se înfățișează cu o unitate neîntîlnită nicăiri în Europa la alte popoare. Muntenia pune o anume sobrietate fonetică și sintactică, dar Moldova și Ardealul aduc finețea nuanțelor, arta emisiunii sonice, savoarea. Graiul moldovenilor e literar de la sine.

Așa-zisa „literatură religioasă" de care s-a făcut prea mare caz nu e decît o producție de tălmăcire de *Psaltiri, Tetraevanghele, Praxii, Biblii, Slujebnice, Molitvenice, Minee, Paterice* etc. *O Viață a sfîntului Léger* sau un *Heliant* n-avem în această epocă. Traducerile sînt însoțite uneori de precuvîntări, care au interesul lor filologic și psihologic. Procurîndu-și teasc de la Petru Movilă, mitropolitul de obîrșie

română din Kiev, Matei Basarab începu seria tipăriturilor printr-un *Molitvenic* slavon în 1635 şi prin *Pravila* românească („direptătoriu de leage") tălmăcită după un nomocanon slav de Mihail Moxalie (1640), după care urmează alte cărţi slave şi române. Vasile Lupu în Moldova aşează şi el la Trei-Ierarhi tipar adus prin ajutorul aceluiaşi Petru Movilă şi scoase în 1642 textul grecesc al *Decretului sinodal* al patriarhului Partenie, iar în 1643 o cazanie, *Carte românească de învăţătură duminecele preste an*, tradusă de mitropolitul Varlaam din „limba slavonească". Alte tipărituri urmară şi aci. Punctul culminant îl formează *Biblia* de la Bucureşti, a lui Şerban Cantacuzino, din 1688, fundamentală pentru noi ca şi *Biblia* germană a lui Martin Luther, monument de limbă literară valabilă şi azi şi destinată întregului teritoriu naţional, „rumânilor, moldovenilor şi ungro-vlahilor".

Elocvenţa: Neagoe, Varlaam, Antim Ivireanul

Neagoe Basarab, voievodul muntean, a lăsat nişte *Învăţături către fiul său Teodosie*, scrise în slavoneşte şi traduse în româneşte. Copia din 1654 nu-i prototipul. Paternitatea lui Neagoe s-a contestat, se pare fără motiv, fiindcă metoda compilării era atunci normală. Se văd elemente indiscutabile din *Parenteticele* lui Vasile Macedoneanul, din Ioan Zlataust, din *Fiziolog*, din *Varlaam* şi *Ioasaf*. Deşi cu imagini de împrumut, cadenţa patetică din plîngerile la moartea fiului Petre dovedesc o înaltă rafinare în ondularea retorică:

„Unde este acum frumuseţea obrazului? Iată s-au negrit. Unde este rumeneala feţei şi buzele cele roşii? Iată s-au veştejit. Unde este clipeala ochilor şi vederile lor? Iată să topiră. Unde este părul cel frumos şi pieptănat? Iată au căzut. Unde sunt grumazii cei netezi? Iată s-au frînt. Unde este limba cea repede şi deslușită? Iată au tăcut. Unde sunt mîinile cele albe şi frumoase? Iată s-au deznodat. Unde sunt hainele cele scumpe? Iată s-au pierdut . . ."

Cartea românească de învăţătură a mitropolitului Varlaam (1643) se remarcă printr-o limbă vie, limpede curgătoare (textul nu e original), printr-un ton familiar, direct:

„. . . Cum iubești să-ți hie ție oamenii așa și tu să hii lor. Să te ferești de a străinului. Să-ți hie destul cu al tău. Să vă grijiți hie carele de voi să vă țineți trupul nespurcat. În rugă, în trudă, întru paza sventei biserici."

Didahiile georgianului din Ivirul Caucazului, Antim, sînt mult mai însemnate. Pe Antim îl adusese în țară pe la 1690 Constantin Brîncoveanu pentru îmbunătățirea tipografiei mitropolitane. Numeroase tipărituri, între care grecești și arabe, se datoresc noului specialist, care, călugărindu-se, ajunse în 1708 mitropolit. Atitudinea antiturcă îl duse la caterisire și moarte (1716). Și predicile lui Antim sînt compilații, izvorul principal fiind Ilie Miniat, însă naturaleța frazei, spontaneitatea exordiilor, trecerea firească de la planul material la cel alegoric, familiaritatea, indignările, întristările, mustrările, întrebările retorice sînt personale. Antim e un orator excelent și un stilist desăvîrșit, echilibrînd cu patos exacta mașinărie a cazaniei. El propune cu îndemînare ascultătorilor speculații teologice și transcendentalități, vorbind de sensul mistic al cuvîntului Mariam, despre botezul cu apă și cu duh, despre mîntuire, făcînd cu grație exegeză subțire. Mai ales are darul de a izbi imaginația printr-un soi de caractere morale, evocînd de pildă pe înjurătorul „de lege, de cruce, de cuminicătură, de colivă, de prescuri, de spovedanie, de botez, de cununie", pe ipocritul la spovedanie care a mîncat miercurea și vinerea „pește și în post raci și unt de lemn" dar n-a dat de pomană nevoiașilor, căci: „am face milă, ci nu ne dă mîna, că avem nevoi multe și dări avem casă grea, și copilași cam gloată . . .", pe cel care strîmbă din nas la mîncarea de post, răpștindu-se asupra verzelor, înjurînd legumele, „zicînd [că] în zadar s-au adus în lume". Antim are suavitate, exaltare lirică și face Fecioarei un elogiu franciscan desfășurat într-o cadență fastuoasă ca o coadă de păun:

„Aleasă este cu adevărat ca soarele, pentru că este încununată cu toate razele darurilor dumnezeiești și strălucește mai vîrtos întru celelalte lumini ale ceriului; aleasă este și frumoasă ca luna, pentru că cu lumina sfinteniei stinge celelalte stele; și pentru marea și minunata strălucire, de toate șireagurile stelelor celor de taină se cinstește ca o împărătească; aleasă este ca răvărsatul zorilor, pentru că ea a gonit noaptea și toată întunerecimea păcatului și au adus în lume ziua cea

purtătoare de viaţă; aleasă este că este izvor, care cu curgerile cereştilor bunătăţi adapă sfînta biserică şi tot sufletul creştinesc; aleasă este, că este chiparos, carele cu nălţime covîrşeşte cerurile, şi pentru mirosul cel din fire s-au arătat departe de toată stricăciunea; aleasă este, că este crin, că măcar de-au şi născut între mărăcinii nenorocirii cei de obşte, iar nu şi-au pierdut niciodată podoaba albiciunii; aleasă este, că este nor, care n-au ispitit nici o greime a păcatului; mai aleasă este, pentru că este fecioară mai nainte de naştere, fecioară în naştere, fecioară şi după naştere; şi este o adîncime nepricepută a bunătăţilor şi o icoană însufleţită a frumuseţilor celor cereşti. Este o grădină încuiată, din care au curs izvorul vieţii, Hristos."

Cronicarii moldoveni

Din pomelnicele de domnii ţinute de către ctitoriile voievodale au ieşit prin uşoare dezvoltări şi înfrumuseţări retorice „letopiseţele" slavone, care începeau cu un hronograf de la Facere („Adam au născut pe Sith, Sith au născut pe Enos, Enos pe Cainan, Cainan pe Malelen . . ."), continuînd tot atît de sec. Macarie, Eftimie şi Azarie sînt primii „autori", dar în slavonă, latina de atunci a bisericii noastre. Întîiul se ocupă cu domnia lui Petru Rareş, mergînd pînă la 1551, al doilea împinse letopiseţul pînă la a doua venire a Lăpuşneanului (1553), al treilea pînă după domnia lui Ioan Armeanul (1574). Toţi compilează, furînd tropi din *Istoria sinoptică* a bizantinului Manasse, cultivînd caligrafia, arta vorbelor „în aur împletite". Dar tocmai de aceea ei au dat cei dintîi o noţiune de poezie. Fuga lui Rareş în Ardeal (la Macarie) nu e lipsită de un anume sublim alpestru:

„Şi dete de nişte locuri prăpăstioase şi muntoase şi de văi păduroase, şi neputînd să le treacă călare, îşi lăsă acolo iubitul său cal, pe care nimenea altul nu încălecase, şi, pătrunzînd pe nişte căi nepătrunse de oameni şi locuite numai de fiare sălbatice şi printre piscuri înalte, gol, rănit la mîini şi desculţ, mergea pe cărări aspre şi neumblate, marele în vitejii şi furiosul ca un leu în luptă . . ." etc.

Adevărata istoriografie moldoveană începe cu Grigore Ureche († c. 1647). Cronica lui românească mergînd pînă la 1594 e doar o prelucrare de izvoare, fără experiență directă, însă într-o limbă cu aroma mierii, plină de metafore. Moldovenii au „picat" „cît au nălbit poeana" (tablou floral). În vremea lui Petru Șchiopul a fost secetă „și unde prindea mai nainte pește acolo ara cu plugul". „Copacii au săcat de săcăciune; dobitoacele nu aveau ce paște vara, ce le-au fost dărămînd frunza; și atîta prav au fost, cît se stringea troiene la garduri, cînd bătea vînt: ca de omăt erau troiene de pulbere. Iară despre toamnă, s-au pornit ploi, și au crescut mohor, și dintr-acele și-au fost prinzînd foamea sărăcimea" (anomalii climatice). Războiul lui Ioan Armeanul: „nu era o călcare pe pămînt, că și mînile le obosise, și armele îi scăpase. Ca acela prah se făcuse, cît nu se cunoșteau cine de a cui este: nice de sineți se auzia, de trăsnetul puștelor" (imagini de învălmășeală). Darul lui Ureche e portretul moral, concis, xilografic:

„Era acest Ștefan-Vodă om nu mare la stat, mînios, și degrabă vărsa sînge nevinovat; de multe ori la ospețe omora fără județ. Era întreg la minte, nelenevos, și lucrul seu știa să-l acopere; și unde nu cugetai, acolo îl aflai. La lucruri de răsboae meșter: unde era nevoie, însuși se vîra, ca văzîndu-l ai sei să nu se îndărăpteze. Și pentru aceea, rar războiu de nu biruia. Așijderea și unde-l biruiau alții, nu pierdea nădejdea; că știindu-se căzut jos se ridica deasupra biruitorilor."

Miron Costin avea cultură poloneză, știa latinește, puțin italienește, era om citit. Pe de altă parte se prilejește însuși la evenimentele cronicii sale, care se termină cu moartea lui Ștefăniță Lupul (1661). El are talent literar, stilistică savantă de factură clasică, putința de a descrie. Pagina despre năvala lăcustelor e dantescă:

„Un stol ținea un ceas bun, și dacă trecea acest stol, la al doilea ceas sosea altul; și așa, stol după stol, cît țineau din prînz pînă îndeseară. Unde cădeau la mas, ca albinele zăceau; nice cădea stol peste stol, ce treceau stol de stol, și nu se porneau pînă nu se încălzea soarele bine spre prînz; și călătoreau pînă îndeseară, și pînă la cădere de mas cădeau și la popasuri. Însă unde mîneau rămînea numai pămîntul negru, împuțit; nice frunze, nice pae, ori earbă, ori semănă-

tură, nu rămîneau şi se cunoştea şi poposeau, că era locul nu aşa negru la popas, cum era unde mînea acea mînie a lui Dumnezeu."

În portrete intră în măsuri egale simţul personalităţii şi ideea de destin, de aceea umorul e liric, transcris teatral. Ştefan Tomşa II dă poruncă „răcnind" să fie omorît Vasile Stroici, care încercase să fugă: „Ai cîinele, au vrut să moară cu soţii". Boierii îl roagă să ierte pe un diac, bun cărturar: „Ha, ha, ha — hohoteşte vodă — mai cărturar decît dracul nu este altul!" şi-l omoară. Boierii se răzvrătesc împotrivă-i dar Tomşa prinde de veste şi-i taie. „Pre cîţi-şi aducea prinsi, pre toţi îi omoria cu mustrarea ce avea el în obicei: Să nu te erte Dumnezeu cu acel cap mare al tău!" Pe doamna lui Ieremia-vodă o prinsese Schindir-paşa: „Eară doamna la mare ocară au sosit; de care singură au mărturisit către boieri: trecînd cu carul au văzut pre boieri, şi lăcrămînd au zis: Boieri, boieri! ruşinatu-m-au păgînul!" Cronica e plină de amănunte familiare ce dau viaţă lucrurilor. Ivirea lui Calga tătarul şi a cazacului Hmil, ascunderea lui vodă „în neşte poeni", arderea Iaşului („într-o mică de ceas cenuşă s-au făcut"), molima ce a urmat, însoţirea Ruxandrei cu Timuş cel cu „numai singur chip de om, eară toată firea de heară", venit cu ruscile lui care cîntau „Lado, Lado" „pren toate unghiurile, şiretenia lui Gheorghe Ştefan, care „cu faţa scornită de mare mîhniciune", cînd domnul se găteşte să pornească la biserică, cere voie a merge la moşie, la nevasta pe moarte, simplitatea lui vodă căinînd pe logofătul fără grije de giupîneasă, somnul lui Iorgachi vistiernicul scîrbit de osîndirea Ciogoleştilor, fuga lui Vasilie, care singur pe marginea Nistrului pe „un scăueş" priveşte cum i se trec boarfele sale, în vreme ce un oarecine încearcă a-l lovi cu un glonţ dintr-un săcăluş, sînt pagini de roman. Spectaculos este episodul reîntoarcerii lui Vasilie cu cazacii. Timuş taie pe Cotnarski pisarul. Boierii vor să se ascundă pe lîngă domn, care „cu greu suspina, şi-şi frîngea mînele de ginere ca acesta". Cazacul se îmbată, taie, arde, nu-i om de înţeles: „Ce cui să zici aceste? sau cu cine să sfătueşti? Cu un om în hirea hiarelor sălbatice? Polcovnicii ce erau, unul un cuvînt nu cuteza să zică; că numai pentru un cuvînt, cu sabia smultă da ca într-un cîne într-însul. Şi Bohul polcovnicul cu mîna legată de rană de sabie, făcută de Timuş,

îmbla ca fără sine". Observația generală se sublimează în aforisme, în cea mai mare parte scoase din Biblie: „Neștiutoare firea omenească de lucruri ce vor să fie pre urmă . . ."; „. . . . Zice un cuvînt leșesc: sula de aur zidul pătrunde"; „. . . . Zice Isus Sirah: Vai de acea cetate unde este domnul tînăr!"; „. . . Zice moldoveanul: Nu sunt în toate zilele Paștile"; „nasc și în Moldova oameni".

Nicolae Costin († 1712), fiul lui Miron, suferă de pedanterie, și predoslovia la a sa *Carte pentru descălecatul dentii* începe în stilul molierescului Diafoirus: „Nime mai bine și mai pe scurt toată desfătarea istoriei n-au cuprins, iubite cetitorule, decît acela domnul voroavei rămlenești, Cicero, carele o au numit ocîrmuitoarea vieții" etc. Așadar Nicolae e un erudit. Însă talentul nu-i lipsește și portretistica lui e mușcătoare și plastică. În special asupra lui Duca-vodă se lasă toată înverșunarea cronicarului. Duca era „rău și pismător, îndelungăreț la mînie și lacom la avuție, și el și Doamna sa". „Domn era, și Vistiernic mare, și negutător, și vameș" și „precupea toate". „Doamna sa, de altă parte, cîrcimărea bucatele din casă, pînea ori pe unde avea, și băutura și pocloanele ce le veneau la beciu". N-aveau decît o însușire (maliție!), că erau curați în purtări: „în casa lor se vrea putea cînta sfînta liturghiă". Duca a fost „un făcător de rele" căruia „i se lărgise mațele spre luat". „Pun martor — jură perfid Costin — pre Dumnezeu, și mă las pre mărturia a toată Moldova, de la mare pînă la mic". Cu o plăcere vizibilă Nicolae Costin descrie calculii găsiți în trupul lui Duca, mort de „cataroi": „Și spintecîndu-l doftori, după ce au murit, spun că au găsit în herea lui 27 de petre roșii, așa de late și de groase, într-un chip cumu-i această figură, ce scrie aicea".

Ioan Niculce (c. 1672 — c. 1745), cu tot disprețul lui de boier pentru neamul „prost", va avea, ca Creangă mai tîrziu, ticuri de rural: ingenuitatea șireată, obișnuința de a se socoti neghiob crezîndu-se totuși deștept („Așa socotesc eu cu firea mea aceasta proastă"), proverbialitatea, filozofia bătrînească, văietătura, darul de a povesti. Experiența, vîrsta înaintată îi dau lui Niculce dezlegarea limbii, tonul bîrfitor și moralizator. Cronicarul e înțepător și cu un firesc umor popular. Despre pedeapsa cu înhămarea leșilor la Dumbrava-Roșie se spune răutăcios că „ei se rugau să nu-i împungă, ce să-i bată cu biciușcele, eară cînd îi băteau cu biciuș-

cele ei se rugau să-i împungă". Cu doamna lui Duca „și-au făcut cheful" turcii. Cînd Duca e mazilit, Niculce parodiază vorbirea munteană a doamnei, fata Brîncoveanului: „Aolio! Aolio! că va pune taica pungă dă pungă din București pînă în Țarigrad; și zău, nu ne va lăsa așa, și iar ne vom întoarce cu domnia îndărăpt". Muntenii care nu putuse păgubi lui Antioh-vodă „numai se trînteau și plesneau de ciudă". Duca, abia înscăunat, dacă auzi că Antioh, posibil pretendent, este scos din închisoare, „îndată se îmbrăcă cu cămeșă de ghiață". Avea casă grea „cu mulțime de mîncăi" și îi fugiră curînd boierii „și-și aprinse poalele de toate părțile". Mihai Racoviță „se făcea a nu-i place să primească domniea, ca și fata ceea ce zice unui voinic: Fă-te tu a mă trage, și eu oi merge plîngînd" La usturătura cuvintelor se adaugă filozofia proverbelor, de astă dată mai ales din izvor popular: „Paza bună trece primejdia rea . . .; melul blînd suge de două mume . . .; capul plecat nu-l prinde sabia"; „. . . și se potriveau amîndoi acești boieri într-o fire, după cum se zice: calul rîios găsește copaciul scorțos". Cronicarul își frînge mîinile de-a lungul letopisețului, văietîndu-se și creîndu-se pe sine ca tip al boierului cu jale de țară: „Oh! oh! oh! Săracă țeară a Moldovei, ce nenorocire de stăpîni ca acesta ai avut . . . Oh! oh! oh! Vai, vai, vai de țeară! . . . Oh! oh! oh! săracă țeara Moldovei și țeara Muntenească, cum vă petreceți și vă desmerdați . . ." Însă vaietele de mai sus sînt luate dintr-un portret caricatural al lui Dumitrașcu-vodă, căci Niculce e bîrfitor, încondeietor bufon al lucrurilor: „și era om nestătător la voroavă, telpiz, amăgitor, geambaș de cai de la Fanar din Țarigrad; și după aceste, după toate, era bătrîn și curvar. Doamna lui era la Țarigrad; eară el aice își luase o fată a unei rachierițe, de pe Podul Vechiu, anume Arhipoae; eară pre fată o chiema Anița, și era țiitoarea lui Dumitrașco-Vodă; și o purta în vedeală între toată boierimea; și o ținea în brațe de o săruta; și o purta cu sălbi de galbeni, și cu haine de șahmarand, și cu șlic de sobol, și cu multe odoare împodobită; și era tînără și frumoasă, și plină de suliman, ca o fată de rachieriță". Portretul niculcian își are tehnica sa, între caricatură și tablou: o însușire sau o anomalie fizică, starea intelectului, predispoziția etică; o însușire sau o scădere morală, un tic, o manie, un obicei, totul dozat, ritmat și rotit în jurul unei virtuți sau diformități substanțiale.

Istoriografia moldoveană nu mai prezintă, după Niculce, interes literar. Axintie Uricarul e un complilator, bine informat pentru epoca 1711—1716, cronica grecului Amiras rămas în text grecesc (epoca 1726—1733), a diacului Nicolae Muste (epoca 1662—1729), a lui Ienache Kogălniceanu (epoca 1733—1774), a spătarului Ioan Canta (epoca 1769—1774) sînt simple documente.

Cronicarii munteni

Însemnările muntene despre începuturi sînt foarte sărace şi sînt reprezentate printr-un scurt pomelnic de voievozi, greşit şi acela. Un călugăr oltean, Mihail Moxa, traducînd în 1620 un *Hronograf* slavon, introduse scurte ştiri despre români. Un Kyr Gavriil, protul Sfîntului Munte, compuse în greceşte o viaţă a Sfîntului Nifon în care intră prin natura lucrurilor şi elemente istorice despre domnia lui Radu cel Mare, a lui Mihnea şi a lui Neagoe. Compoziţia a avut şi o versiune română în sec. XVII. Despre epoca lui Mihai Viteazul a rămas numai un fragment, deductibil prin analiză şi intitulat *Cronica Buzeştilor*. Asupra epocii de la 1601 la 1618 există cronica în versuri neogrece a lui Matei mitropolit al Mirelor. Pentru cele trei sferturi de veac pînă la domnia lui Mihai, precum şi pentru epoca lui Matei Basarab şi a urmaşului său Constantin Cîrnul, există fragmente care presupun alţi redactori. Toate acestea cu mici adaosuri de umplutură au fost topite laolaltă de un cronicar de la sfîrşitul secolului XVII, de Stoica Ludescu, se presupune, care a împlinit din partea sa letopiseţul pînă la sfîrşitul domniei lui Şerban Cantacuzino, de unde numirea de *Cronica Cantacuzinilor* dată acestei porţiuni (1654—1688). Stilul e savuros vulgar, cu citaţii răzbunătoare şi văietături comice. Mihnea vine cu tătarii „ca nişte draci". El „au fost de neamul lui grec cămătar, tată-său l-au chemat Iane Surdul". Stroie vornicul Leurdeanul şi Dumitraşco vel-vistier Ţărigrădeanul sînt „două vase rele, unul românesc, altul grecesc", sfătuite de „diavolul, pizmaşul neamului omenesc". „Că adevăr, cum nu se poate face din mărăcine struguri

şi din rug smochine, aşa nu se poate face din neamul rău bun; ci din varza cea rea ce-i zic morococean, au eşit fiiu-său şi mai morococean el" (asta se spune despre fiul Radului Armaşul Vărzariul). Cronicarul înregistrează cu satisfacţie un necaz tragicomic al lui Gligoraşcu-vodă: „. . .şi lui încă-i trimise Dumnezeu judecată, că se bolnăvi un cocon ce avea, foarte rău, şi făcea grozăvii multe, că era mic, înfăşat, iar el sărea ca unul de 30 de ani, şi tot sbiera şi ţipa ca caii, pînă-şi deade duhul . . ." Uciderea postelnicului Constantin Cantacuzino în trapezăria mănăstirii Snagov e povestită cu emoţie.

Letopiseţului cantacuzinesc i se răspunde printr-o altă istorie de partid zisă *Cronica Bălenilor*, care este atribuită lui Radu Popescu (†c. 1729). Aci toate acuzaţiile Cantacuzinilor sînt „neşte amestecături". Acestora numai „li s-au nălucit" de trădare din partea lui Gh. Băleanu, aşa ca „să fie totdeauna ei mai mari". Şerban, domnul, e „lup turbat". Poezia ciudei devine o caracteristică a cronicii munteneşti, care e mai nervos dramatică, mai familiară. Antonie-vodă e zugrăvit foarte viu, ca o victimă senilă: „atîta îi scurtase toate veniturile, cît nici de mîncare nu era sătul şi de băutură, că-i da cît vrea ei, în zi de dulce carne cu apă şi cu sare, în zi de sec linte şi fasole cu apă şi cu sare, vin îi da împuţit, ci trimitea cu urcioarele în tîrg Antonie-vodă şi fie-său Neagoe-vodă cu bani refenea, căci îi zicea tată-său că are doamnă şi coconi, ci să dea mai mult, şi aşa vieţuia Antonie-vodă!" Arestarea Cantacuzinilor la Adrianopol are mari mişcări de scenă: „. . . Deci mergînd domnul cu boiarii la vizirul şi aştepta caftanul, începu a întreba: Care este Mareş? Zise: Eu sînt. Ia-l! Ci-l luară. Care este Gheorghe vornic? Zise: Eu sînt. Ia-l! Ci-l luară . . ." etc. O nouă cronică de acelaşi în cinstea Brîncoveanului dezvăluie plenitudinea talentului dramatic. Îl vedem pe Brîncoveanu jucînd surprinderea de a fi ales domn, lăsîndu-se împins de la spate: „Logofete, noi cu toţii pohtim să ne fii domn; el zise: Dar ce aş vrea eu cu domnia? de vreme ce ca un domn sînt la casa mea, nu-mi trebueşte să fiu". Cutare comedie e vrednică de imaginaţia lui Lorenzo de Medici. Un pretendent la tron pică în mîinile Brîncoveanului, care are gustul de a da împricinatului savante onoruri voievodale. „Domnul" cu suita lui în fiare şi cătuşi, sprijinit de subţiori, e dus cu pompă de bîlci pînă la divan, unde îl ia în primire adevăratul

vodă, mustrîndu-l mieros. O altă uimitoare scenă este aceea în care Brîncoveanu, iritat de jafurile clucerului Costandin Ştirbeiu, îl cheamă la sine şi-l împroaşcă cu o enumeraţie furtunoasă de dovezi infamante: „... Dar pînă cînd aceste jafuri să le faci, cluciare Costandine, că din nimica, eu te-am rădicat şi te-ai făcut slugiar mare, comis mare, şi cluciar mare, al şeasele scaun al divanului, şi te-am miluit şi te-am ţinut credincios" şi celelalte. Tot Radu Popescu devine mai încolo panegiristul lui N. Mavrocordat, dovedind aceeaşi răutate plastică observabilă în infernala relaţie despre viermi albi cu capetele negre ce ar fi ieşit din groapa serdarului Barbu, pentru faptele lui cele rele (de a fi scos din slujbă pe cronicar!).

Pentru domnia lui Brîncoveanu s-a găsit un cronicar oficial în persoana lui Radu Greceanu, care dă un raboj monoton de conace, răscumpărat prin spectacolul unor amănunţimi ceremoniale.

Cantacuzinii dădură din sînul lor un om foarte învăţat, cu studii la Padova, pe stolnicul Constantin Cantacuzino, căruia i se datoreşte o *Istoria Ţării Româneşti*, scurtă dizertaţie asupra originilor, erudită dar cam caragialească („au făcut, aşa adecă-te ca nu cumvaşi..."), fără vreo deosebită valoare literară.

De la un simplu călugăr din Rîmnic, Dionisie Eclisiarhul, deţinem o cronică naivă, însă cu atît mai gustoasă, asupra evenimentelor pînă în domnia lui Caragea (1814). Acesta are o viziune terestră (ne dă lista de preţuri de la bou pînă la puiul de găină) şi o imaginaţie istorică de *Alixăndrie*, condei caricatural şi trăsătură grasă, pitoresc vulgară. Boierii care au mers la Ţarigrad cu gînd să pună domn pe Ştefan Pîrscoveanul „au rămas cu buzele umflate", căci se alesese Ipsilant. Judecătorii „au pravili cu foile de piele, în şi cotro voieşte într-acolo o întinde să iasă banii". Moruzi era „străcurînd ţinţariul şi înghiţînd cămila". Cronicarul e curios şi a aflat de fabricaţia „secreturilor" cu „putoare iute" ale ruşilor, încărcate cu „otrăvuri foarte iuţi şi scumpe foarte, de pe la spiţeriile împărăteşti de la Hindiea". O întîmplare de mare comedie, care a atras atenţia lui Caragiale, este aceea cu Căpitan-paşa, căruia i s-a năzărit la Bucureşti să cheltuiască cu jupînesele şi care e înşelat de boieri cu „mueri podărese" prezentate de vel-postelnic: „eată aceasta e Brîncoveanca, aceasta Goleasca, aceasta e Corneasca, aceasta e

cutare, şi aceasta e cutare Filipeasca". Precursor al lui Conu Leonida şi al lui Nae Ipingescu, Dionisie e tare în „politica externă". El ne vorbeşte de „rumânia" (şerbia) Franţei, de Bonaparte cum „au intrat cum am zîce pe subt pielea tuturor miniştrilor şi a tuturor boerilor mari ai Franţei", de „Spanioru", de „craiul Portucalii", de Constandin, fratele ţarului Alexandru, care i-a zis lui Napoleon: „poftim să mergem la frate-mieu împăratul la Petruburg, să facem pace".

Desigur că Ianache Văcărescul e un om mult mai cult, un adevărat intelectual, iar a sa *Istorie a preaputernicilor împăraţi*, un compendiu în înţelesul modern al cuvîntului. De la 1770 pînă la 1788 această istorie e un memorial plin de momente vii, superior notate, în care intuirea mecanismului vieţii politice este ageră şi sobru exprimată. Neuitată este scena primirii la curtea din Viena a cronicarului, de către Iosef II, circumstanţiată, demnă, fără neghioabe admiraţii, vie parcă de ieri.

D. Cantemir

D. Cantemir (1673—1723) e un erudit de faimă europeană, voievod moldovean, academician berlinez, prinţ moscovit, un Lorenzo de Medici al nostru. Autor între altele al unei *Istorii a imperiului otoman* scrisă latineşte, care i-a făcut renumele în Occident, întrucît ne priveşte interesează prin *Divanul seau gîlceava înţeleptului cu lumea sau judeţul sufletului cu trupul*, compunere şcolărească, şi prin mai matura *Istorie ieroglifică*. *Divanul*, cu pesimismul lui biblic, e de o uimitoare asemănare cu dialogurile de mai tîrziu ale lui Leopardi. Omul cu aspiraţiile lui morale e pus în faţa implacabilei Firi, care se aşează în poziţia ispititoare a lui Mefistofeles. „Văd — obiectează Înţeleptul în frumoase imagini de risipire — frumuseţile şi podoaba ta ca iarba şi ca floarea ierbei, bunurile tale — pulbere şi fum, carile cu mare grosime în aer se înalţă şi, îndată răschirîndu-se, ca cînd n-ar fi fost, se fac". Dar *Lumea* îi pune înainte avuţia, izbînzile, gloria, şi *Înţeleptul* însuşi, devenit Faust, mărturiseşte sincer dorinţele: „Eu poftesc avuţiă . . . O, lume! Eu poftesc mai mult: ca vestit şi

cu nume mare să mă fac . . . O, lume! Eu poftesc tîrguri şi cetăţi . . . O, lume! Eu, după acestea după toate, şi cinste politicească cer şi poftesc . . . O, lume! Eu decît aceasta şi mai mare cinste îmi poftesc: şi între stăpîniri să mă învrednicesc." *Lumea* îl sfătuieşte să ucidă, să jefuiască. *Înţeleptul* ar voi împărăţia cerului, gloria pămîntească părîndu-i-se şubredă. Acum scriitorul izbucneşte într-o invocaţie furtunoasă a gloriilor apuse: „Unde este Kyros şi Cresos? Unde este Xerxes şi Artaxerxes?" Iar *Lumea* îi răspunde cu blînd sarcasm: „Să ştii, că numai cu o feleagă de pînze învăliţi, ca cum ar fi în cămeaşa cea de mătasă învăscuţi; şi într-un sicriu aşezaţi, ca în haina cea de purpură mohorîtă îmbrăcaţi; şi în gropniţă aruncaţi, ca în saraiurile şi palaturile cele mari şi desfătate aşezaţi, s-au dusu-se; iară altă nemică, nici în sin, nici în spate n-au rădicat, cu sine să ducă". Mai tîrziu disputa devine aridă şi de un ascetism pedant, dar trebuie să se recunoască lui Cantemir meritul de a căuta întîiul termeni filozofici (substări, asuprastări, împregiur-stări, macrocosmos, microcosmos), în slujba unui spiritualism naturalist de speţă paracelsiană. Vanhelmontian în *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, cu toate elementele de rigoare ale teosofiei (archei, fermenţi, blas), Cantemir dizertează cu mult umor dialectic despre intolerabila condiţie a omului („tragicul" existenţei am zice azi), pus să dibuiască în noaptea neagră a ştiinţei umane. Filozoful propune „trăsnetul fulgerător intelectual". Un interesant capitol despre „timp" ajunge la încheierea că timpul nu e categorie ci o esenţă în Dumnezeu, locul de explicaţie a Spiritului. Un punct atrage chiar atenţia asupra conversiunii universului istoric spre spiritul absolut: „Timpul trebuie să fie călăuza creaturii către supraintelectualul, unicul etern şi indefinit Dumnezeu". Opera literară viabilă a lui Cantemir este *Istoria ieroglifică*, adevărat *Roman de Renard* românesc, asupra tîlcului politic al căruia, destul de străveziu, s-a insistat cu exces. Corbul (Brîncoveanu), epitropul păsărilor, a dat poruncă să se înlăture Vidra (Const. Duca) de la epitropia dobitoacelor şi să se înscăuneze Struţocămila (Mihai Racoviţă). Vidra se apără ţinînd un discurs după toate regulile retoricii („Vestita axiomă între cei fizicești filosofi este că cel deasemenea iubeşte pre cel şie deasemenea . . ."), Bîtlanul denunţă caracterul amfibiu al Vidrei, care la rîndu-i ironizează dubla înfăţişare a Bîtlanului, „pasăre de apă sau peşte de aer". Un

proces identic se iscă cu privire la Struțocămila (văzută ca animal himeric), care după „socoteala loghicească" „dobitoc cu patru picioare nu este, pasăre zburătoare nu este, cămilă nu este, Struț aplos nu este, de aer nu este, de apă nu este", ci „traghelaful firii" din ambele monarhii. O călătorie fabuloasă pe apa Nilului în sus, făcută de Cămilă, e prilej de uimitoare descripții în caligrafie persană:

„. . . Așa dară despre răsărit bălțile, munții și locul se avea; iară despre apus, adecă din cotro Nilul venea și anapetele bălților îngemănîndu-se se despărțea, într-alt chip era; că pre cît munții acei din stînga și din dreapta se înălța (că și a munților înălțime, ca la cinci mile se socotea), pre atît locul din dos se ridica, și cu vîrfurile munților de tocma cîmpul despre apus în lat și în lung se întindea; prin mijlocul a căruia, apa Nilului din izvoarele de unde eșia, spre bălțile ce-l sprijinea, lin și frumos cura. Iară pre șesurile cîmpului aceluia, și pre o parte și pre altă parte, de apă atîta cîmpul cu otavă înverzea, cît ochilor, preste tot, tot o tablă de zmaragd meree a fi se părea, în carile tot chipul de flori, din fire răsărite, ca cum cu mîna în grădină, pre rînd și pre socoteală ar fi sădite, cuvios se împrăștia, și cînd zepfirul, vîntul despre apus, aburea, tot feliu de bună și dulce mirosală de pre flori scornea . . ."

Miraculosul oriental din capiștea zeiței Pleonexia făcută din cristal dă pagini vrednice de Ariosto. De o mare fineță de tonuri este desenul de atenții miniaturale al Cameleonului. Romanul colcăie de astfel de măiestrii caligrafice, precum este exuberant în expresii plastice. Vidra e „jigania cu talpă de gîscă, cu colții de știucă", „vulpea peștelui și peștele vulpii". Dulful (balena) e „porc peștit" și „pește porcit". În cursul operei sînt și numeroase „eleghii" în aceeași cadență populară și cu o nespus de inteligentă tratare cultă a metaforei țărănești:

„Eu m-am vechit, m-am veștejit și ca florile de brumă m-am ofilit, soarele m-au lovit, căldura m-au pălit, vînturile m-au negrit, drumurile m-au ostenit, zilele m-au vechit, anii m-au îmbătrînit, nopțile m-au schimosit și, decît toate mai cumplit, norocul m-au urgisit și din dragostele tale m-au izgonit; iată acesta nou, vios, ghizdav și frumos, ca soarele de luminos, ca luna de arătos și ca omătul de albicios este; ochii șoimului, pieptul leului, fața trandafirului, fruntea

iasiminului, gura bujorului, dinţii lăcrămioarelor, grumazii păunului, sprîncenele corbului, părul sobolului, mînile ca aripile, degetele ca razele, mijlocul pardosului, statul chiparosului, peliţa cacumului, unghele inorogului, glasul bubocului şi vîrtutea colunului are."

Traduceri, apocrife, medievalităţi întîrziate, cărţi de colportaj

O sumedenie de traduceri au circulat încă din a doua jumătate a veacului XVI, dar mai ales în secolele XVII şi XVIII, întîi din slavonă apoi din prototipi elini şi neogreci. Ele au un aspect foarte medieval, fiindcă le găsim în toate literaturile cu cîteva secole mai înainte. Apocrifele religioase abundă cu privire la Vechiul şi la Noul Testament. Din ele se putea afla că Adam a murit tînjind după măslinul sfînt, că Satana a furat veşmîntul Domnului, că Moise copil a luat jăratic în gură şi alte de acestea. S-au devorat vieţile de sfinţi (Gheorghe, Vasile cel Nou, Paraschiva, Sisoe), apocalipsele, tot ce cuprindea descinderi şi ascensiuni (*Viaţa sfîntului Vasile cel nou şi Înfricoşatele vămi ale văzduhului, Cuvînt de îmblare pre la munci*). Theodora, îmbăiată cu untdelemn turnat din vase despecetluite de către tineri frumoşi, păşeşte pe porţile cerului de cristal curat aşa cum Dante purificat cu rouă intră în Purgatoriu. Demonii au şi în aceste scrieri raporturi simbolice cu păcatele. La vama lăcomiei dracii sînt groşi, graşi şi poartă blide şi căldări cu bucate puturoase. Într-o versiune mai nouă e o vamă a muierilor în care se pedepseşte sulemeneala, şi una pentru aceia care beau tutun sau trag tabac. Aci dracii sînt plini de fum şi stau toţi cu lulele în gură, avînd şi tabacheri, şi slobozesc pe nări fum ca din cuptor. Economia infernului este însă rudimentară, fără o ierarhie raţională a pedepselor. O biată femeie care a tras cu urechea este spînzurată de respectivul organ. Foarte răspîndite au fost textele ocultistice (conjuraţii, descîntece, amulete, horoscoape, zodiace), *rojdanicele* (horoscoape de nativitate, fixe), *calendarele*, *gromovnicele*, *trepetnicele*. *Fiziologul* nu e decît un bestiariu medieval. Avem şi o „istorie a poamelor", soi de *Martyre de St. Bachus* („Cînd împărăţea

preaslăvita Gutue şi oblăduia vestitul Chitru . . .”). Un Gherman Vlahul ar fi tradus înainte de 1592 *Fiore di virtù* de Tommaso Gozzadini, culegere de sentinţe şi pilde morale, mai cunoscute sub numele de *Albinuşa* şi *Floarea darurilor*. Avem şi o *Isopie*. Bineînţeles, *Alixăndria* falsului Callisthenes a avut expansiune mare, întîia tălmăcire fiind anterioară anului 1620. Prin prelucrarea latină a lui Guido delle Colonne a pătruns la noi, sub numele de *Troada*, chiar *Roman de Troie* al lui Benoît de Sainte-Maure (copie din 1766). Printr-un intermediu grecesc a răzbătut romanul de piraterie *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (*Imberie şi Margarona*), apoi *Paris et Viennne* al lui Pierre de la Sippade, prin dubla cale a unei prelucrări italiene şi a *Erotocritului* grecului Cornaros. O copie din 1779 ne aduce, indirect, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* de Giulio Cesare Croce. *A lui Iliodor istorie ethiopicească* s-a tradus în a doua jumătate a secolului XVIII, de cînd avem şi traducerea *Halimalei* (*Aravicon Mithologicon*). *Varlaam şi Ioasaf* a fost tradus din slavonă de Udrişte Năsturel, cumnat al lui Matei Basarab. S-au tălmăcit şi *Archirie şi Anadan*, *Sindipa*. O *Odisia lui Omir* se găseşte într-o copie de la finele secolului XVIII, o *Istorie a lui Irodot* e din veacul XVII. Vestita *Hristoitie*, manual de bună creştere, a fost prelucrată în versuri de protosinghelul Naum Rîmniceanu. Prototipul ei este *De civilitate morum puerilum* a lui Erasm. *Ceasornicul domnilor* e o prelucrare a lui N. Costin după Antonio de Guevara. Toate acestea reprezintă însă numai un material care a rămas neprelucrat artisticeşte.

Poezia

Deşi Hasdeu pretindea a fi găsit într-o psaltire versuri războinice compuse de chiar Ştefan cel Mare, întîiele stihuri (slavone) ce se cunosc sînt ale lui Udrişte Năsturel din *Molitvenicul* slav de la 1635, repetate apoi în *Pravila* de la Govora din 1640. Întîia epigramă română vine ca un răspuns în *Cartea de învăţătură* a mitropolitului Varlaam (Iaşi, 1643):

Deşi vezi cîndva sămn groaznic,
Să nu te miri cînd se arată puternic.

Sînt în total 12 versuri stîngace, făcute în sudori, după care urmară și altele. Într-un grup de 8 stihuri ale lui Varlaam găsim și o primă „imagine":

Valuri multe rădică furtuna pre mare,
mai virtos gîndul omului întru lucrul ce are.

Abia Miron Costin poate fi socotit ca un liric în adevăratul sens al cuvîntului (dădea și cîteva lămuriri despre „stihoslovie"). În *Viața lumii* este, dacă nu multă poezie, măcar o vibrație a deșertăciunii, dealtfel de origine populară:

Lumii cînt cu jale cumplită viață,
cu grije și primejdii, cum iaste și ața . . .
Fum și umbră sînt toate, visuri și păreare,
ce nu petreace lumea? și în ce nu-i cu dureare?
Spuma mării și nori supt ceriu trecător . . .

Punctul vital îl formează trecerea psalmodică a împăraților:

Unde-s a lumii înpărați? unde iaste Xerxis?
Alexandru Machidon? unde-i Artaxerxis?
Avgust, Pompei și Chesariu? Ei au luat lumea,
pre toți i-au stins cu vreame, ca pre niște spume.

Luînd pildă de la polonul Jan Kochanowski, mitropolitul Dosoftei (1624—1694) publica în 1673 *Psaltirea* în versuri. Talentul nu-i lipsea, dovadă comentariul la capul de bour dintr-o epigramă, mic tablou:

Pre cîtu-i de mare hiara și buiacă,
Coarnele-n pășune la pămînt își pleacă.

Tălmăcirea e mai mult o variație lirică în jurul textului, cu introduceri de instrumente autohtone într-un loc, care dau strofei o mare vibrație simfonică:

Cîntați Domnului în strune,
În cobuz de viersuri bune,
Și din ferecate surle;
Viersul de psalomi să urle,
Cu bucium de corn de buor,
Să răsune pînă-n nuor . . .

cu evocări realiste de animale grele (fiind vorba de grădină):

O scurmară vierii cei groși de la luncă,
Și zimbrii o pasc și-n coarne-o aruncă.

Dosoftei are vorba materială ce dă corp mîhnirilor abstracte:

La apa Vavilonului
Jălind de ţara Domnului;
Acolo şăzum şi plînsem
La voroavă, ce ne strînsem.
Şi cu inimă amară
Prin Sion şi pentru ţară
Aducîndu-ne aminte,
Plîngeam cu lacrimi fierbinte,
Şi bucine ferecate
Lăsam pren sălci aninate.

Un braşovean, Teodor Ivanovici Corbe, stihui şi el la 1720, în Kiev, *Psaltirea*, iar înaintea lui un Istvan Fogaraşi, român calvin, în versuri, precum se vede dintr-o copie a lui Ion Viszki din 1697.

Cîntecele de stea, căzute în folclor, au fost la început nişte *laude* religioase ca ale lui Iacopone da Todi. Vestitul *Stabat*, atribuit acestuia, apare într-un astfel de cîntec cules de Anton Pann. În 1768 iese la Cluj o culegere de *Cîntece cîmpeneşti cu glasuri româneşti* pentru „voia fetelor, nevestelor" de un „holtei":

Dragostele tinerele
Nu se fac din miere, ele,
Da, din buze subţirele
Şi din grumazi cu mărgele...

Un număr de cronici rimate din a doua jumătate a secolului XVIII aparţin unei producţii mahalageşti, cu stîngăcii savante, ritmuri inegale şi o mare măscărie populară, prevestind pseudofolclorul suprarealist, exemplu *Istoria Ţării Româneşti de la leatu 1769 şi a Bucureştilor, săracii*:

Ce să vezi şi ce să zici?
O grămadă de calici,
Toate ulicele pline
De mişei, de porci de cîine,
Cu cîte un peşkir legat de mîini
Şi-n cap pene de găini.

Uciderea lui Grigore Ghica (1777) a avut ecou atît în Moldova cît şi în Muntenia. Cronicile rimate respective au mişcări de Vicleim:

Iar Grigorie-vodă Ghica
Porunci să-i tragă butca,
Şi aşa au purces pă vale,
Noaptea şi cu masalale,
Mergînd pînă la un locu,
Stătu de oftă cu focu.

Întîiul adevărat poem burlesc muntean este *Povestea mavrogheneasă* a pitarului Hristache, în metru de cîntec de stea, într-un amestec hazliu de mahalagisme, turcisme, grecisme şi radicale. Avem de-a face cu o critică de exponent al păturii joase, comic bombastică, prăpăstioasă, răzbunătoare, miticistă, zeflemistă la modul bucureştean:

Nu trecu cîteva zile
Ş-auzim de domn că vine,
Unul ce a fost în treabă:
Dragoman pe Marea Albă.

Purtările domnului sînt descrise cu minunare sceptică de cetăţean păţit şi cu o suspectare ce insinuează scrîntirea. Scriitorul umflă, recalcitrant la orice administraţie, dînd actelor domnului o grasă coloare de obstinaţie absurdă şi ţicnită. O sală de arme, indiciu al unui estetism muzeal, devine o încăpere de ospiciu, în mijlocul căreia domnul ni se arată ca o jivină rea, lătrătoare şi incontinentă. Totul e înfăţişat maniacal, necurat, într-o foarte grotescă litografie populară:

Nu mergea cu pompă mare,
Ci călare voiniceşte,
Şi la cap legat turceşte;
Cu galeongii dinpreună
Şi mazdrac ţiind în mînă,
Şi pe unde nu gîndeai
P-acolo-l întîlneai.
Tiptil, pe jos şi călare,
Prin tîrg şi prin mahalale;
Uneori în port turcesc,
Alteori călugăresc.

Tragodia sau mai bine a zice jalnica Moldovei întîmplare de vornicul Alexandru Beldiman are aerul unei poliloghii umoristice, fiind de fapt o cronică a răzmeriţei de la 1821. Autorul vedea

lucrurile la modul sublim şi socotea că ar fi nevoie de concursul lui Heraclit şi al lui Young:

> Aice am trebuinţă pe Iraclit să aduc,
> Starea Moldovei să plîngă, sau să pui să scrie Jung.

În 4.260 versuri se descrie monoton şi mecanic, cu săltări înveselitoare uneori, un eveniment în sine prozaic, şi doar pe alocuri dăm de cîte o caricatură morală, de cîte o scenă mai plastică:

> Curgeau oile pe drumuri, toate gata a făta,
> Cinci oca nu trăgea una, şi cine mai căuta;
> Intra în Iaşi o mulţime, atît din jos şi din sus,
> Şi peste trei-patru zile auzeai cum că oi nu-s.

Miturile

Patru mituri sînt nutrite din ce în ce mai mult de mediile literare, tinzînd a deveni pilonii unei tradiţii autohtone. Întîiul, *Traian şi Dochia*, simbolizează constituirea însăşi a poporului român. El a fost formulat propriu-zis de Asachi (Dochia care împietreşte cu oile sale fugind de Traian), însă cu elemente populare şi cu o legendă cantemiriană. *Miorița*, istoria ciobanului care voieşte a fi înmormîntat lîngă oile sale, simbolizează existenţa pastorală a poporului român şi exprimă viziunea franciscan-panteistică a morţii la individul român. Acest mit a ajuns să fie socotit de unii Divina noastră Comedie. *Meşterul Manole* (povestea zidarului de mănăstire care îşi zideşte soţia ca să oprească surparea clădirii) e mitul estetic, indicînd concepţia noastră despre creaţie, care e rod al suferinţei. În sfîrşit, *Zburătorul* e mitul erotic, personificarea invaziei instinctului puberal. Poezia română, prin Eminescu îndeosebi, a arătat înclinări de a socoti iubirea ca o forţă implacabilă, fără vreo participare a conştiinţei. Pe lîngă aceste patru mituri încearcă să se ridice şi altele îmbrăţişînd mai cu seamă domeniul religiosului.

Capitolul II

„CLASICII" ÎNTÎRZIAȚI

Occidentalizarea

Țările române n-au fost niciodată în afara Europei și începuturile lor dezvăluie o puternică ținută feudală. Cînd vorbim de „occidentalizare", înțelegem adaptarea la noțiunea de „literatură" a Occidentului. Cu toate că semne de schimbare se văd încă din jurul anului 1700, cultura rămînea orientală, adică exclusiv religioasă. Dimitrie Cantemir, pe care noi îl cunoaștem cu veșmintele europenești, îmbrăcă totuși ca domn straiele țării și nu se gîndi deloc să cultive poezia, teatrul, să facă școli cu preocupări literare. Alunecarea înceată a moravurilor s-a făcut nu atît prin mergerea românilor în Apus, cît prin coborîrea acestui Apus asupra noastră în chipul presiunii politice. Austria, Rusia (la începutul occidentalizării ei) se amestecă din ce în ce mai mult în treburile țărilor dunărene, și „nemții cu coadă" sînt tot mai des văzuți pe aceste meleaguri. Epoca fanariotă a contribuit și ea la dezorientalizare. Grecii aveau puternice legături cu Apusul, îndeosebi cu Italia, și de foarte multe ori autorii francezi și italieni ne-au sosit prin Arhipelag. Vreme de un secol pregătirea pentru intrarea în altă lume se face în limbă. Graiul bisericesc nu mai este îndestulător spre a exprima noțiuni mai tehnice și limba se neologizează. La Miron și Nicolae Costin, Niculce, Axinte Uricarul, D. Cantemir, Radu Popescu, Greceanu, Stolnicul Cantacuzino întîlnim numeroase elemente noi, printre care sînt de notat acelea din ramura literară: *eleghie, comedie, melanholie, simfonie, fantasie.*

În Ardeal, agentul occidentalizării fu catolicismul. La 5 septemvrie 1700 se semnă definitiv în Alba-Iulia actul de

unire, în urma căruia românii aderenți ai noii biserici căpătau la Blaj un seminar, afară de un număr de burse (prilejuri de a veni în contact cu Apusul) la „Colegiul Pazmanyan" și „Colegiul Sfînta Barbara" din Viena și la „De Propaganda Fide" din Roma. Așa se ivi școala blăjeană, ai cărei iluștri exponenți sînt Samuil Micu-Clain (1745—1806), Gheorghe Șincai (1754—1816) și Petru Maior (1760—1821), dintre care ultimii doi au stat cinci ani la Roma. Efectul ședерii în Cetatea eternă îl mărturisește Șincai însuși:

Timp de cinci ani petrecut-am la Roma și-n vremea aceasta,
Vrednic de laur fiind, mi s-au dat cele două diplome.
Roma în studii mi-a fost de-ajutor și-i aduc mulțumire,
Căci bibliotecile ei mi-au fost totdeauna deschise.

Din păcate, artele, literatura Italiei n-au ispitit pe acești austeri teologi, ale căror opere au caracter religios și didactic. Umanismul lor, întîrziat și restrîns, e prețios nu în sine, căci latinește au știut și alții, ci prin faptul că putea participa la el o clasă întreagă de oameni. Asta a permis studiile de istorie și de filologie. *Hronica românilor* de G. Șincai (Buda, 1808, 1809) e o compilație de manieră cam medievală, sprijinită însă pe un material enorm. În filologie se observă două tendințe: de a dovedi cu orice chip că majoritatea cuvintelor sînt de origine latină și de a elimina rămășițele graiului „varvarelor ghinte", adică slavonismele. Spre deosebire de Clain și Șincai, Maior crede limba română derivată nu din latina clasică, ci din cea vulgară. Transcripțiile cu literă latină nu sînt simple substituții de semne, ci ortografieri etimologice. „Adică" se scrie „adeque", „care", „quare". Etimologiile sînt de fantezie. *Tîlharul* e un purtător de săgeți, un *telifer*, *birăul* e un *vir magnus*, *tînguirea* vine de la *tundere*, fiindcă jeluitorii se tund. Totuși se face o mare nedreptate latiniștilor cu privire le neologismele adoptate. O mare parte din formele propuse de ei au fost absorbite de limbă: *cauză*, *siguranță*, *evidență*, *providență*, *anticipație*, *conversație*, *educație*, *explicație*, *ocupație*, *ediție*, *tradiție*, *important*, *consecvent*, *evident*.

Tot mai numeroase se fac traducerile din literaturile occidentale, adesea prin mijlocirea unui text neogrec. Se oferă tălmăciri din Gessner, Mably, Voltaire, Fénelon, Molière, J.J. Barthélemy, Metastasio, Alfieri etc. Boierimea se abonează la jurnalele apusene și-și agonisește biblioteci cu cărți franceze și italiene.

Văcăreştii (Ienache, Alecu, Nicolae)

De la Ienache Văcărescu a rămas o gramatică în două ediţii, una la Rîmnic, din 1787, *Observaţiuni sau băgări de seamă asupra regulelor şi orînduelelor gramaticii rumâneşti*, în care dă şi un mic tratat de prozodie, cu exemple personale, deşi se arăta sceptic cu privire la folosul lui:

Gramatica e meşteşug ce-arat-alcătuire,
Şi toţi printr-însa pot afla verice povăţuire,
Ş-a scrie încă într-ales cu reguli arătate,
Pe toţi învaţă d-a le şti fără greşeală toate,
Şi versuri înmeşteşugite învaţă d-a se face,
Siliţi-vă a o-nvăţa! . . . sau faceţi cum vă place.

Poeziile lui Ienache sînt cvasi-lăutăreşti:

Amărîtă turturea,
Cînd rămîne singurea
Căci soţia şi-a răpus,
Jalea ei nu e de spus.

Poetul adaugă oarecari comentarii:

Dar eu om de naltă fire,
Decît ea mai cu simţire,
Cum poate să-mi fie bine? . . .
Oh! amar şi vai de mine!

Iubirea e „laţ" ori „magnit", iar femeia e un canar hrăpitor de inimi. Nota Văcărescului e o anume concizie sentenţioasă care subjugă memoria:

La o-ntristare
Amară foarte,
'Ncît cel ce-o are
Să-şi roage moarte,
N-ai ce să faci!

Nu-i mîngîiere,
Nici e putinţă
Acel ce pere
Să-ţi dea credinţă,
Trebui să taci!

Mult celebrata *Într-o grădină*, socotită traducere din Goethe, vine dintr-un izvor grec.

Alecu, fiul lui Ienache, strînge şi el, într-o „condicuţă" pentru „trebuinţele" lui, cîteva strofe, caracterizate printr-un patos jălalnic:

De lacrămi vărs pîrae
Cu groaznică văpae.

Şi poeziile lui sînt cîntece de lume, cu un mic totuşi proces de elaboraţiune cultă, imagini de interior boieresc, tablouri, oglinzi şi chipul femeii răsfrînt în ele:

Oglinda cînd ţi-a arăta
Întreagă frumuseţea ta,
Atunci şi tu ca mine
Te-ai închina la tine.

Nicolae, alt fiu al lui Ienache, aduce, mereu pe un fond popular, un stil mai viril, cu elanuri haiduceşti şi repezi imagini (perspectiva defileurilor, puşca astupată de greieri):

Roibule, mi te găteşte,
Şalele-ţi înţepeneşte,
Să mă duci peste pripoare,
Văi şi coaste la strîmtoare,
Pe potecă fără soare.

Daleo, daleo, dragă durdă,
Fă-te-ncoace, nu fi surdă,
Vin să te-ngrijesc mai bine
C-a-mpuiat grierii-n tine,
Daleo, daleo, vai de mine.

Matei Milu

De la Matei Milu (mort prin 1801—1802) au rămas un fel de „caractere" de forma ghicitorilor. Micile caricaturi într-un limbaj bufon româno-turco-grec sînt pline de savoare. Iată un strîmb încrezut:

Un om nalt şi deşirat,
La faţă foarte scurmat,
Cu barbă dintr-însu,
Vrednic de tot rîsu,
Umblă crăcănat,

Din şolduri legănat,
La chip urît şi slut,
Are un picior mai scurt,
Se socoteşte ariftè,
Ocara lumii şi eglengè,
Se mîndreşte, fuduleşte,
Gîci cine este . . .

o bătrînă cochetă:

Pe aceasta îi gîci-o,
Lesne îi nimeri-o:
O babă cu fumuri de frumoasă,
Dar o foarte mare mincinoasă,
Zavistnică, clevetitoare,
Ocarnică, hulitoare,
Grăeşte cu necontenire,
Răcneşte, ţipă de peire.
Se împodobeşte, zarifefseşte,
Se pudrueşte şi sulimeneşte.
Gîci cine este . . .

un înfumurat:

Altul este înalt,
La gît sugrumat,
Cu capul pe spate,
Cu nările umflate,
Mari lucruri grăeşte,
Pe nime nu socoteşte,
Foarte înfumurat,
Cu samur îmbrăcat,
Fără nici o stare,
Casă nicăiuri n-are,
Nimărui nu mai plăteşte.
Gîci ş-acesta cine este.

Vasile Aaron şi Ion Barac

Dacă nu s-ar amesteca în opera lor elemente ale veacului XVIII, Vasile Aaron şi Ion Barac ar fi întîii poeţi de fază medievală, prin încercarea de a preface materia evangelică şi clasică. Amîndoi sînt nişte remarcabili vulgarizatori, vor-

bind poporului în limba şi ritmica lui. Vasile Aaron (†1822) are chiar noţiunea sonorităţii („dulceaţa versurilor") şi dă cititorilor instrucţii de respiraţie, pe versuri anodine:

Omul cît să naşte . . . cu cît să măreşte,
Grija şi năcazul . . . încă cu el creşte . . .
Te rog, o, iubite! . . . mai vină la noi,
Să mai grăim ceva . . . şi despre nevoi.

Scrierea cea mai notabilă a lui Aaron este *Patimile şi moartea a Domnului şi Mîntuitorului nostru Is(us) H(risto)s*, inspirată de *Der Messias* al lui Klopstock. E o merituoasă operă de divulgare în versuri bine rostogolite, cu încercări modeste de a sugera paradisiacul, simfonicul, fulgurantul şi sfînta veselie a duhurilor:

Atunci tot limbul răsună
Şi saltă de voe bună.

De un merit superior este *Istorie despre Arghir cel frumos şi despe Elena cea frumoasă* a lui Ioan Popovici Barac, traducător din *Halimà*, din Shakespeare, editor a o mulţime de scrieri polulare obscure, versificator după Iosephus Flavius al unui poem *Risipirea cea de pre urmă a Ierusalimului*. Arghir umblă prin lume după Ileana cea vrăjită şi o găseşte după un şir de piedici fabuloase. Naraţiunea lui Barac are farmec (bineînţeles, nu e originală ci prelucrată după *Argirus Historiaja* a ungurului Albert Gergey) şi o certă coloare. În drum spre Neagra-Cetate, Arghir dă de un soi de Polifem monocular, care-i oferă o cină gigantică:

Acest uriaş îndată
Cu o cină se arată,
În frigare vrînd să tragă
O căprioară întreagă.
Face cină boierească,
Ca pre Arghir să-l cinstească,
Masa lîngă foc o pune,
La lumină de tăciune:
Şi şed toţi pe lîngă vatră
Pe cîte un sghiab de piatră.
Arghir pînă să îmbuce
O ploscă de vin aduce
Dintr-ale sale merinde,
Care foarte bine prinde.

Uriașul, dacă-l gustă,
Cu stomac ca de lăcustă,
I-ar fi plăcut ca să tragă
Pe gîtu-și o bute-ntreagă.

Grădina cea plină de fragranță a Ilenei în care adoarme Arghir este evocată floare cu floare, după metoda pictorilor primitivi. Tema aceasta a grădinii, venită din Orient, a culminat în poezia Renașterii, spre a se reînnoi prin simboliști:

Cît au călcat cu piciorul,
N-au mai văzut crăișorul
Cîte flori împodobite,
Cîte rîuri limpezite!
Oh! cîți trandafiri miroase
Cu foi rumene, frumoase!
Rosmarinii au verdeață
Și garoafele roșeață.
Aici crinul să albește,
Colea nardul frumos crește.
Chedrul ramurile-și tinde,
Care mult văzduh cuprinde.
Chiprul frunze înverzește,
Și văzduhul le clătește.
Izvoarele curg răcite,
Ca cristalul limpezite.

Barac are, în numeroasele lui prelucrări, un adevărat geniu al titlului analitic care taie răsuflarea:

Patimile cele mari și minunate ale unei mademoizelle cu numele Cartigam care fusese fiica unui Pașă turcesc anume Ibrahim de la Anadol și ia căzuse în robia creștinilor cînd au bătut pre turci și i-au scos din țara ungurească, din Buda capitala țării, unde lăcuisă Pașa turcesc mulți ani, apoi fu botezată Hristina în Pariz și făcută grofiță.

D. Țichindeal

Fabulele, în proză, ale bănățeanului Dimitrie Țichindeal (1775—1818), de care s-a făcut un caz nemeritat (traduceri dealtfel după fabulele sîrbești ale lui Dositei Obradovici), n-au nici o însemnătate literară.

Ioan Budai-Deleanu

Ioan Budai-Deleanu (c. 1760—1820) din Cigmău, sat pe valea Mureşului, e adevăratul poet al latiniştilor. Crescut în şcolile de la Blaj şi Viena, el avea o desăvîrşită cunoştinţă a literaturilor clasice şi moderne (italiană întîi, germană, franceză, poate engleză). *Ţiganiada* lui urmează exemplul *Vedrei răpite* a lui Tassoni, nu fără numeroase alte infiltraţiuni şi este povestea eroi-comică a unor ţigani înarmaţi de Vlad Ţepeş să ţină piept turcilor, care însă din poltronerie comit o sumedenie de încurcături. Intră şi miraculos creştin, fiindcă arhanghelul Mihail cu ceata lui ajută pe Ţepeş împotriva păginilor asistaţi de oştile Satanei. Eroul principal romanţios este Parpangel, în alergare neostenită după a sa Romica. O mulţime de reminiscenţe clasice sînt folosite în noua epopee, cu efecte comice, dat fiind mediul degradat. Vocaţia lui Budai-Deleanu e în direcţia verbală, şi numele ţiganilor formează un genial catalog grotesc de sonuri: Aordel, Corcodel, Cucavel, Guladel, Parpangel, Parnavel, Şuvei, Bambul, Bobul, Bumbul, Ghiţul, Gogul, Ciuntul, Dondul, Huţul, Sfîrcul, Bălăban, Găvan, Giolban, Gogoman, Goleman, Călăban, Zăgan, Cîrlig, Covrig, Ciormoi, Dîrboi, Şoşoi, Colbei, Cornei, Hărgău, Janalău, Butea, Cercea, Şperlea, Ţintea, Dodea, Gîrlea, Baroreu, Boroşmîndru, Buluţ, Ciurilă, Papuc, Papară, Tandaler, Burlă, Căcîga.

Lexicul de idei reprezintă şi el o adevărată orchestră burlescă, întemeiată mai ales, pe onomatopee. Căcîga aruncă o bebee, Gogul tocoroseşte, Goleman se născocoară, Bobul n-a mîncat ştirigoaie, focul scoate bobătaie, ţiganii sînt ciuhoşi, sînt dîrdale, se cocorăsc, fac nătării, ciorobor, lolot, se lolăiesc, se lolotesc, strigă hoha, bura-bura, bat lela, tinerii se înlibovesc, ciocoii se ciocotniţesc, se cilibesc, sufletele bujdesc pe poarta iadului etc. Budai tratează cuvintele ca pe nişte făpturi moi şi le dă pe loc la rimă genul şi terminaţia trebuitoare. Aşa femela dracului se face dracă, palatul se feminizează în palată, copacii în copace, ţiganii visă, se cîrmează, locurile sînt puste, întîmplarea e jeloasă, soarta e scîrbeaţă, boierii sînt plini de bogătate. Numai Eminescu mai tîrziu a siluit limba sau a scociorît forme cu atîta sistemă. Budai n-a avut nevoie să

umfle comedia ca Tassoni, pentru motivul că ţiganii sînt de la sine o caricatură a societăţii umane. Fanfaronada, poltroneria, milogeala, spiritul de hărmălaie şi orbească înfuriere sînt aspecte tribale obişnuite, şi poetul n-a avut decît să le condenseze într-un limbaj de-o ţigănie maximă, în care e formulat chiar „idealul" de naţie liberă:

Noi ţiganii să avem ţărişoară, —
Unde să him numai noi dă noi! . . .
Să avem sate, căşi, grădini ş-ogoare,
Şi de toate, ca ş-alţii mai apoi.
Zău, privind la lucruri aşa rare,
Ca şi cînd treaz fiind, aş visa îmi pare . . .

Zgomotele emise de defilarea romilor sînt un adevărat muzeu fonetic:

Cei înarmaţi aveau buzdugane
De aramă şi nişte lungi cuţite,
Toţi oameni înalţi şi groşi în ciolane,
Cu părul îmburzit, barbe şperlite,
Haine avea lungi, scurte şi învîrstate,
Unii fără mîneci, alţii rupte în spate.

În loc de steag purtau ei o cioară
De argint, cu penele răşchirate,
Într-acel chip încît gîndeai că zboară
Pleznind din aripi cu aur suflate.
Muzică făceau cu drîmboaie,
Zdrîngănind clopoţei de cioae . . .

Marşul suna în cornuri mugătoare,
Toţi lolăindu-se în gura mare.

Ţiganii blestemă, se milogesc, se jură, se îndeamnă, se vaietă, chiuie, se sfădesc, şi astfel plictisitoarele discursuri din epopeea clasică iau forme firești de comedie. Mergerea lui Parpangel la iad şi la rai e o îmbinare de vămi ale văzduhului cu privelişti de paese di Cuccagna, povestite ţigăneşte, însă în manieră dantescă. Astfel, aşa cum împotrivitorilor lui Dante li se răspunde că poetul vine acolo din poruncă divină („vuolse cosi colà dove si puote, ciò che si vuole"), eroul nostru nu-i nici el „dă voia" lui:

Aşa trecurăm prin pămînt ş-ape,
Pînă ajunsem la văzduhul rar,
Ne înălţarăm apoi pă aproape,
Colo pe unde zodiile răsar,
Trecînd printre nişte locuri puste,
Nouă vămi şi nouă punţi înguste.

De-abia în urmă, cu multă trudă,
Ajunsem la poarta ha dă rai;
Iar Sînt Petru, căutînd pă o hudă,
Aşa zise cu sîntul său grai:
— Dar tu măi ţigane ce cauţi aici
În cămaşă cusută cu arnici?

Nu ştii tu că în trupul păcătos
Nu este slobod a intra nimărui
Aici în raiul nostru frumos . . . ?
Eu îngenunchind, mă închinai lui
Şi zisei: — Să mă ierţi, sfinţia-ta,
Eu n-am venit aici dă voia mea!

Autorul va excela, împreună cu atîţi alţi scriitori români, în scenele de psihoză cruntă, pe care le va trata cu toată seriozitatea, singurul element umoristic rămînînd lexicul violent pitoresc în notarea tuturor chipurilor de lovire şi slujire:

Într-aceea Găvan pe Ghiţu-l omoară,
Cocoloş pe Titirez deculă,
Costea lui Zăgan capul sboară,
Iar Pipirig a Dodii căciulă
Taie în două şi capu-i despică,
Din creştet pînă în tufoasa chică.

Parnavel cu sulița ascuțită
Străpunsă pe Corbea în gemănare,
Şi de nu era punga încreţită,
Îi pătrundea fierul pînă în spinare,
Dar totuşi răsturnîndu-l pe o dungă,
Îi sdrobi toată cremenea în pungă.

Mîndrea pe Ciuntul de barbă trage,
Năsturel pe Dondul flocăieşte,

Iar ca ş-un juncan Dragoşin rage
Şi cu dinţii beliţi clănţăneşte;
Căci Sperlea îi sburasă nasu în două,
Şi musteţele cu buzele amîndouă.

Giolban încă dete să dee
În Căcîga cu o bardă lată,
Iar acela aruncînd o bebee,
Îl tocă tocmai în gura căscată,
Şi aşa-i fu de crudă lovitura.
Încît îi sdrobi toţi dinţii din gură.

Dinicu Golescu

Scopul pentru care Dinicu Golescu (1777—1830), boier luminat, compuse *Însemnarea călătoriei* sale în Occident (Austria, Italia imperială, Bavaria, Elveţia) este reţinerea fenomenelor de civilizaţie. Atenţia lui merge către lanuri şi gospodăria sătească, spre instituţiile publice, şcoli, spitaluri, aziluri, muzee, teatre şi foarte puţin spre caracterul estetic al priveliştilor. Înfipt ca un japonez modern, Golescu vrea să vadă totul şi, în ciuda îmbrăcăminţii orientale, intră pretutindeni, în cabina motorului de pe vapor ca să-i prindă „mehanica", sau în spitalul de nebuni. Toate înfăţişările de civilizaţie îl încîntă, făcîndu-l totdeodată să ofteze asupra înapoierii Valahiei. Cît priveşte arta şi frumuseţile, Golescu este departe de rafinarea lui Cantemir. El are sperietura primitivului de tot ce e „cu meşteşug" şi măsoară valorile estetice cu „stînjenul". În cutare muzeu vienez tot ce-i place este o pajură făcută din săbii şi cuţite, pe care de n-ar fi văzut-o cineva ar fi fost „vrednic de pedeapsă". „Cadrele" sînt preţuite pentru „asemănarea" lor şi în raport direct cu dimensiunea. Cu sentimentalitatea uşoară a celor de jos, el crede că privitorii unui tablou care arată plecarea unui bărbat la război sînt obligaţi să se întristeze şi, dimpotrivă, cei care văd scena întoarcerii să se veselească, şi cum tablourile sînt la rînd, privitorii şi ai unuia şi ai altuia să treacă pe rînd prin cele două stări. La Veneţia îl atrage maşinăria celor doi „draci" care bat orele în turnul ceasornicului. Încolo

orașul i se pare fără meșteșug „arhitectonicesc". Cadrele din Palatul Dogilor le măsoară cu stînjenul, Domul din Milano e evaluat la „240 stînjini". Din pricina simplității, Golescu e în stare de simțiri mai proaspete în fața priveliștii lumii occidentale. Cu incapacitatea lui de a se analiza, el cade în extaze profunde la cele mai neînsemnate lucruri. Sunetul unor clopote se propagă în sufletul lui cu mari dureri lirice. „Au noao clopote — zice el de catedrala din Berna — pe care trăgîndu-le cu meșteșug, nu fac numai sunete de clopote mari sau mici, ci fac o armonie foarte plăcută urechilor, dimpreună jalnică și grozavnică." Descrierea Schönbrunnului dă o pagină rară de poezie orientală, cu evlavii și uimiri, cu turburări exprimate naiv, de un sălbatec, rudimentar verlainianism:

„Căci la o parte uitîndu-se cinevaș, vede întru acea cuprindere de copaci, o bucată de grădină mare, limpede și slobodă la vedere, în feliurimi înfrumusețări de loze, cari pricinuesc veselie; și întorcîndu-se la ceialantă parte, întristarea și posomorîrea trebue să-l coprinză, căci se află întru o întunecoasă pădure întocmai ca noaptea, cu feliurimi de figuri și șăderi ascunse, și alte lucruri, care toate aduc întristăciuni și gînduri amestecate."

Descrierea căderii Rinului prilejuiește și ea un mic poem bine gradat, solemn și noros de nedesluşite emoții.

Fratele lui Dinicu, marele vornic Iordache Golescu (1768—1848), a lăsat o Gramatică, un *Dicsioner rumânesc* și o culegere de *Pilde, povățuri, i cuvinte adăvărate și povești.*

C. Conachi

Costache Conachi (1777—1849) e un poet dedicat exclusiv lui Eros, trăind în iatac și pe sofa. Versurile în acrostih ne dezvăluie un război de femei: Casandra, Anica, Elena, Lucsandra, Marioara. Conachi petrarchizează prin „la petite poésie" a secolului XVIII, cultivînd un întreg jansenism amoros, mergînd de la faza „dulcelui stil" pînă la poza melan-
146 colică:

Înnoptez printre prăpăstii, printre rîpi, printre ponoară
Că doar oi uita degrabă dorul care mă omoară . . .

Cum poetul nostru e un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu işlic, antereu şi iminei, ducînd omagiul pînă la tirîrea în pulbere şi la închinarea ortodoxă şi tristeţa occidentală pînă la pandalii şi istericale, efectul e dintre cele mai originale. Preţiozitatea, obişnuită în această poezie, se răscumpără printr-o mare gingăşie, vrednică de un Chiabrera:

Doi ochişori verzi,
Ce privind nu-i perzi
Printre ceialalţi,
Genele-i umbresc
Şi ei străluccsc
Ca nişte brilanţi.

„Les ruses de l'amour" ocupă un loc mare în chip de mici epigrame:

Nu pot a tăgădui
Că moriu . . . de nu te-oi iubi . . .

simulări de leşinuri şi nebunii orientale şi tot atît de occidentale (langueurs, défaillances, fureurs, transports), artificioase şi simetrice:

Simtu-te că vii? tremur peste fire;
De te văz, mă pierd . . . şi-mi ies din simţire.
Guriţa deschizi, ceriul se deschide;
De mînă mă iai, foc simt că m-aprinde! . . .
În braţe mă ţii, fulgeră văzduhul . . .
La sînu-ţi mă strîngi, caz şi îmi dau duhul! . . .

De esenţa petrarchismului sînt lunga durată a iubirii înregistrată odată la numărul mistic nouă:

De nouă ori pînă astăzi pămîntul colindător
Au călătorit pe crugul soarelui nemişcător . . .
De cînd am văzut cu ochii o muritoare a ta . . .

îndoiala, confuzia între „prieteşug" şi amor, marea solemnitate erotică. La Slănic, în decor alpestru, cu

Munţi înalţi pînă la nouri, pîrae prin stînci vărsate,
Codri de copaci sălbateci printre petre răsturnate,
Prăpăstii peste prăpăstii, adîncimi întunecoase . . .

boierul cu işlic cade la picioarele Zulniei cu inima săgetată „ca de-o armă arzătoare" şi se încleştează cu mîinile de picioarele ei. Ca şi străvechea Laură, Zulnia, „ibovnica slăvită", avea un soţ. Îngrozită, „în sudori, lacrimi scăldată, desculţă şi despletită", ea aleargă „zăludă" şi se lungeşte la pămînt cu ochii negri ca mura şi gura ca rubinul. Boierul o duce sub un copac mare şi, luînd chezăşie cerul, jură s-o iubească pînă la moarte:

Atunci fulgere cu trăsnet prin văzduh scăpărătoare,
Pămîntul tot în cutremur, şi stihiile-n perzare
Sămăna înspăimîntate de atîta pătimire! . . .

După aceea, vulnerat, îndrăgostitul cu giubea îşi poartă „melanholia" prin singurătăţi. *Visul amoriului* aduce o bănuială de *Roman de la rose* şi de *La carte du tendre* a d-nei de Scudéry. E vorba de „căile amorezeşti", de *temutul, fratele prepusului şi clevetirii*, prieten al *necredinţei*, de *căială* şi alte abstracţiuni de acestea.

V. Pogor, N. Dimache, I. Prale

Comisul Vasile Pogor, traducător al *Henriadei* lui Voltaire (1838), a lăsat stihuri de modă veche, străbătute de simţul deşertăciunii şi de grija mîntuirii, descriind în tuş foscolian sinistritatea cimiterială:

Galeriile surpate, stîlpii sfărmaţi şi căzuţi
Peste aur, peste lustru îi văd cu muşchiu învăscuţi,
Scările, ce se văd roase de omenescul picior,
Ajung să fie străpunse de troscot şi urzişor,
Şi fereastra, întru care flori de tot feliu-nflorea,
Sfredelită de un şarpe, ce se soreşte pe ea.

Versurile lui Nicolae Dimache († 1837) sînt şi ele de inspiraţie veche, pe motivul zădărniciei. Cît despre Ioan Prale, „musicos" de origine basarabeană (1769—1847), el e mai cunoscut pentru invenţia patului mutabil după soare. Încolo stihuirea lui e îngrozitoare şi doar versurile din *Psaltire* alunecă mai normal:

Mic eram între frăţime,
Şi cel mai în frăgezime,

Într-a tatălui meu casă
De păscut oi mă aleasă,
Mîna mea făcu organul,
Degetele mele psalmul.

Gh. Asachi

Poezia lui Gh. Asachi (1788—1869) e aproape în întregime sub regimul lui Petrarca. Poetul cunoscuse dealtfel direct Italia şi petrarchizase acolo chiar în italieneşte. Fondul sonetelor e banal, dar cînd endecasilabul se păstrează, efectul e un sistem muzical limpid şi abstract, cu acorduri cvasieminesciene:

Cît ţi-s dator, o, stea mult priincioasă,
Că-n primăvara a vieţii mele,
Tu m-ai ferit de strîmbe căi şi rele
Şi m-ai condus pe calea virtuoasă.

Tu-n sîn mi-aprinzi făclia luminoasă,
M-ai adăpat l-Astreei fîntînele,
Şi cînd viaţa-mi îndulcesc prin ele,
Despreţuiesc chiar soarta fioroasă.

Ca să doresc a vieţii nemurire
Mă-ndeamnă raza-ţi care-n cer se vede,
Cum statornică urmează-a ei rotire.

De la ţărmul fatal vasul purcede,
Ş-amu plutind prin marea de peire,
A ta rază la port mă va încrede.

Lirica secolului XVIII are un ecou larg în poezia lui Asachi. Regăsim convenţia geografică clasică, didacticismul settecentesc (în maniera Monti), melancolia cimitérială (după Thomas Gray şi Jukovski). Interesante sînt *Baladele* şi *Legendele* în care, bizuindu-se pe tradiţia populară, Asachi s-a străduit să înjghebe o mitologie literară română, într-o viziune mai grandioasă, intenţional, decît aceea a lui Alecsandri, în termeni clasici. Munte sacru e declarat Ceahlăul,

sub numele de Pion. Acolo se află simulacrul Dochiei. După bürgeriana *Lenore*, poetul scrie *Turnul lui But pe muntele Pion*, istorie a unui strigoi care vine să-şi ia logodnica spre a o duce în galop pe muntele sfînt al Daciei:

Luna luce — Butul fuge,
Peste munte, prin hîrtop,
Vîntul şuieră şi muge,
Roibul sare în galop,
Ş-amu-i duce p-amîndoi,
„Doamno, oare nu-i strigoi?"

În *Jijia*, oamenii boierului Conde prind cu plasele în rîu o zînă care povesteşte că e o fecioară creştină din vremea năvălirilor barbare, al cărei schit a fost înghiţit de pămînt în urma rugii tovarăşelor sale, spre a nu cădea în mîinile păgînilor. *Sirena lacului* are factură schilleriană. O sirenă (fostă fată înşelată de un boier) se răzbună. Sugestia pe alocuri e a unei poezii superioare, mijloacele sînt insuficiente.

Nuvelele lui Asachi, dificile şi prin limba amestecată plină de imposibile neologisme (*milian*, *manin*, *vasfrîns*, *covil*, *pelice*, *vîntă* etc.), par astăzi bizare, mai ales romantice, lipsite de percepţiunea istorică. Dimpotrivă, ele aparţin tipului clasic şi această intenţie cere circumstanţe uşurătoare. Modelul lui Asachi e romanul cavaleresc, acela întrupat în Ariosto mai ales, adică istoria aventuroasă cu fabulos aranjat în gust clasic, cu lipsă totală de instinct geografic. Pretutindeni sînt numai păduri mari şi întinse pajişti, castele şi grădini pierdute în imense singurătăţi, în ciuda cărora, fără nici o respectare a legilor timpului, eroii se întîlnesc să se bată. Europa şi Asia sînt aduse antropologic la acelaşi tip ideal cavaleresc. Afară de viteji apar doar păstori, necromanţi, bătrîni eremiţi. Obsedat de ideea miturilor, Asachi a luat în mînă cronicile moldovene şi a dat materiei ei sens picaresc. În *Dragoş* totul este fabulos. În Cumania mică, în cetatea Romidava, stăpîneşte Haroboe, om fioros, nu mai puţin cavaler, cum îl arată coiful. Deşi tătar, Haroboe este „cuprins de un simţimînt necunoscut pînă atunce" la vederea Brandei, mireasa trimisă de Domnul din Misia pentru fiul lui Dragoş. Toate peripeţiile în jurul acestei călătorii sînt ariosteşti. De notat sanctuarul Dochiei, păzit de Nona, un soi de vestală, şi de o ciută: „Aice un spectacol nou se des-
 făşură înaintea ochilor ei, un ocean de neguri plutea deasupra

coamelor de pini urieşi, stînci manine (grele), răsturnate de cutremur, parcă erau aninate deasupra capului ei şi formau o tărie nestrăbătîndă în giurul simulacrului Dochiei". *Valea-Albă* e un basm de aventuri mongolice în care Ştefan cel Mare e tot atît de puţin istoric ca şi Goffredo în *Gerusalemme liberata*. Scenele de război sînt văzute într-un spirit cu totul mitic. La Catelina lîngă Cotnar sînt mari fortificaţii, înainte de luptă oastea stă la liturghie în jurul unei cruci colosale. În fine, în faţa lui Ştefan cel Mare se aduc daruri cu învederat aspect de Renaştere, diademe de aur, ulcioare de bronz, lacrimatorii, monede cu efigiile împăraţilor Tauridei. În *Bogdan-voievod*, nuvelă fantezistă, se dă la Hîrlău o luptă de stil cavaleresc: „săbiile şi lăncile scapără şi scînteiază de loviturile puternice ale măciucilor fericate, pavezile rem-boambă". *Petru Rareş* e nuvela cea mai lungă, aceasta cu oarecari satanisme romantice. Fundamentul rămîne cel clasic. Lacul Brateş e descris în maniera Salvator Rosa, pescuitul formînd o mare compoziţie amănunţită şi fantastică. O vînătoare de bouri e prilej de a prezenta o scenă în gustul uşor melancolic al lui Tasso: buchete de flori duse de un rîu şi venind de la o sihăstrie-cetăţuie unde stă închisă Ileana. La Suceava dăm de un colosal gotic, peste temelii de „adîncă antichitate". *Mazepa în Moldova* dezvoltă, nu fără simţ poetic tema fugii cavaline tratată de Byron, în *Rucsanda Doamna* cazacul Timuş e văzut ariosteşte ca un cavaler frumos „îmbrăcat în zea strălucită", cu purtări dintre cele mai curteneşti iar nu cu fire „de heară", cum îl ştim din cronici. Evident, Rucsanda îl iubeşte.

Vasile Fabian Bob

De la Vasile Fabian Bob (1795—1836) au rămas puţine versuri, dintre care cele mai cunoscute sînt:

S-au întors maşina lumii, s-au întors cu capu-n gios
Şi merg toate dinpotrivă, anapoda şi pe dos...

aparţinînd unui poem sarcastic, cu viziunea cataclismului întoarcerii pe dos a lumii:

Timp mult nu o să mai treacă şi-a ara plugul pe mare,
La uscat corăbierii nu s-or teme de-necare:
Ce-a să zic-atunci pescariul, cînd în ape curgătoare
Îi va prinde mreaja vulturi şi dihănii zburătoare?
Ce-a să zică vînătoriul, cînd în loc de turturele,
Nevăzînd nici cîmp, nici codri, va puşca zodii şi stele?

Iancu Văcărescu

„Mica poezie" este uşor de urmărit şi la Iancu Văcărescu (c. 1791—1863), fiul lui Alecu Văcărescu şi al Elenchii Dudescu. Îndeosebi informaţia sa e italiană, în direcţia cantonetiştilor şi anacreonticilor veacului XVIII, de felul lui Savioli, Giovan Gherardo de' Rossi şi Iacopo Vittorelli. Din Metastasio traducea *La partenza*. Pe de altă parte vedem că răsfoia pe Escouchard-Lebrun, pe Gentil-Bernard. Titlurile abstracte ale poeziilor sale (*Adevărul, Călătoria, Neîncrederea, Pacea, Simpatia, Despărţirea, Imaginaţia, Judecata, Caleidoscopul, Ochianul, Ceasornicul îndreptat, La pahar)* aparţin poeziei didactice în general. Încercări de a dezvolta proverbe fie şi în poeme simple nu se pot despărţi de exemplul dat de Moissy şi Carmontelle. Năvala divinităţilor în *Baccu*, adevărat cîntec de cramă, este de un pur stil Renaştere:

Satiri, Fauni şi Menade,
Pan, Silvan, Hamadriade,
Poeţi, Eroi, Zîne, Zei,
Care portu şi-l schimbase
Şi port de Baccanţi luase,
Se afla mulţi între ei.

Silen abia mă zăreşte,
După asin şovăeşte,
Strig-aşa, „drăguţu meu!
Eşti al nostru, bine-mi pare,
În oastea biruitoare
De mult, să te-avem, vream eu!"

Toţi aproape-mi se adună,
De eder îmi pun cunună,

Baccu spune c-al lui sînt!
„Cu nectar, îmi zice,-nchină".
Sfîrîi boloboaca plină,
Prea voios pe Baccu cînt.

Piesa memorabilă rămîne însă *Primăvara amorului*, dezvoltare a cunoscutului episod anacreontic al ivirii şi adăpostirii micului Amor. Poema e un mare tablou cîmpenesc, deschis cu priveliştea imensă a Carpaţilor. În perspectiva lor, poetul desfăşură cîmpurile şi oraşul Tîrgovişte, tratează într-un colţ un detaliu cinegetic şi zugrăveşte întreagă geografia, înviorată de impulsia erotică, cerul cu stelele, apele adamantine, păstorii în jurul focurilor, la răsunetul fluierelor cîmpeneşti, caii nechezînd, boii călcînd apăsat înaintea plugurilor, taurii, mieii:

Plăcute zbierări de turme
Aerul îl umple tot;
Tauri grei p-ale lor urme
Apăsate mugiri scot.

În poezia conceptuală, Văcărescu are vibraţie, dignitate. Stihurile făcute sub stemă în 1818 (*La pravila ţării*) se întemeiază pe un umor trist de imagini: vultur degenerat în corb, romanul în român. *Ceasornicul îndreptat* cultivă intenţionat monotonia. În vreme ce poetul roagă ceasul să treacă repede peste clipele rele şi să lungească pe cele bune, versul bate impasibil ca o limbă de pendul:

Tu! care vreme ne spui că trece,
Ne-aduci aminte, des, moartea rece,
Vino acuma, ia-nvăţătură,
Schimbă nedreaptă a ta măsură!
Ştii ticălosul om ce puţine
Poate să aibă ceasuri de bine.

Cînd iar asupra-i răul se scoală,
Cînd stăpîneşte război sau boală,
Vezi sărăcie, necaz, durere,
Cînd vezi primejdia în putere;
Atunci fă anul d-un sfert să fie,
Ş-ăl sfert să treacă, să nu mai vie.

Iancu Văcărescu a scris şi balade, al căror punct de plecare trebuie să fie în Bürger şi în Goethe, deşi motivele sînt

românești. În *Peaza rea* se povestește o întîmplare a boierului, în calea căruia se ivesc mulțime de piedici, în urma unui semn rău. Plouă grozav, o pădure arde. Prozaică în aparență, poezia e străbătută de fior fantastic, și iată o bună scenă de noapte spectrală:

Deodată calul se încordează!
S-aruncă-n lături, se spăimîntează!
Se svîrcolește! de frică multă,
Nici bold, nici glasul nu-mi mai ascultă.
Ager descalec, văz jos turtită
Albind o trîmbă învăluită!
Vîntul stătuse, ploaia-ncetase,
O raz-a lunei se arătase,
Cea cît o mince stîrcită mică
O bleazmă mare-n sus se rădică,
P-obraz lăsate cărunte plete
Ca șerpi i-atîrnă încovoiete,
Neagră la față din ochi sclipește,
Nu se aude ce mormăește.

În *Ielele* substanța e burlescul satanic, descrierea breughelliană a ielelor într-o scenă de sabat:

Una e chioară
C-un ochi de cioară,
Alta spetită,
Mult obosită;
Alta gușată
Tot ceartă cată;
Alta bîrfește
Prea neghiobește;
Una gîngavă
Stă pe gîlceavă;
Alta bogată,
Schioapă-ngînfată;
Alta calică,
Gheboasă, mică;
Cea mai snovoasă
E ofticoasă;
Și cea mai bună
E cea nebună;
Toate pizmașe,
De om vrăjmașe,

Nerușinate,
Înverșunate;
Cît simt răcoare
Dau din picioare,
Toți dracii strigă
Ca să le frigă.

Barbu Paris Mumuleanu

Barbu Paris Mumuleanu (1794—1837) e un mic autodidact, foarte moralist, care crede că prea am fost „neutri" și că a venit vremea să „ridicăm boala de pre ochii noștri". *Caracterurile* lui, așa de persiflate, sînt doar operă de educator. Cînd satiricul adoptă sincer verva de răspîntie, prefăcînd pe La Bruyère în Anton Pann, „caractirul" capătă oarecare mișcare scenică, cum e cazul în *Defăimătorul*:

Unde merg nicicum nu spun
De vrun om vrun cuvînt bun,
Ci la toți găsesc ceva
Ș-începe a defăima.
Zic cutare că-i urît,
Cutare posomorît,
Cutare e maimuțoi,
Bărbaților păpușoi,
Cutare e-nșelător,
Cutare asupritor,
Cutare e nătărău,
Cutare barbar și rău. —
Cutare e necinstit,
Cutare este stîrcit...
Numai ei sînt toți frumoși,
Cinstiți și politicoși.
Toți s-aseamăn cu Adon,
Și la duh cu Solomon.

Printre poeziile lirice, parte lamartiniene, mai toate în legătură cu poezia de la sfîrșitul secolului trecut, sînt de reținut unele versuri pentru sentimentul viu al vieții agreste și pastorale, al susurului cîmpenesc, al îngrămădirii animale.

Mumuleanu are religia naturii, în felul lui simplist, dovadă această imagine a cataractei:

Aci-n jghiaburi ce să varsă,
Din nălțime vîjiind,
Și din piatra cea uscată,
Es izvoară clocotind,
Aci-mpăratul naturii,
În natură-l cunoștem.
Într-al peșterilor haos,
Mîna lui toți o vedem.

El ia chiar poza meditativă a romanticului contemplînd firea:

Atunci poetul doparte
Tras, privește, stă uimit.

Începuturi de filozofie. Presa

Școlile grecești fură acelea care dădură ascultătorilor întîia idee a unei filozofii de catedră. Cugetarea se mărginea pînă atunci la comentariile etico-religioase, la cărțile despre arta de a trăi mult *(Macroviotica)* sau de a muri odihnit *(Îndeletnicire despre buna murire)*. În 1826 Eufrosin Poteca tipări niște *Cuvinte panegirice*, în care se încerca a da o noțiune despre principii, despre „întîiele începuturi ale celor ce sînt: Trup, Suflet și Minte" (cum s-ar zice: univers fenomenal, spirit universal și idee) și a schița o clasificare a disciplinelor speculative și experimentale. Un Teodor Kirangheleu din Naxos, auditor al cursurilor lui Vamva din București, ar fi fost un filozof cosmopolit, socotind drept patrie tot pămîntul, simțindu-se fratele oricui și membru al întregii familii umane. Credea în metempsihoză și se bănuiește că se ferea să mănînce carne de animal, ca nu cumva să strice sălașul trecător al vreunui duh. Ioan Zalomit (1810—1885), care în 1848 ținea la Berlin o dizertație inaugurală cu titlul *Principes et mérites de la philosophie de Kant*, n-a mai avut după aceea nici o activitate intelectuală.

Mulți socotesc ca întîia revistă națională *Khrestomaticul românescu* scos de Teodor Racoce la Cernăuți, în 1820. Car-

tea e însă mai mult un magazin cu traduceri fără actualitate. Cam în același spirit, dar cu mai mult element jurnalistic, e *Biblioteca românească, sau adunări de multe lucruri folositoare, întocmită în 12 părți* de Zaharia Karkaleki, începînd din 1829, la Buda. Adevăratele prime gazete sînt *Curierul românesc* al lui Eliade (8 aprilie 1829) și *Albina românească* a lui Asachi (1 iunie 1829). În Ardeal, Ioan Barac edită în 1837 *Foaia Duminicei*, iar George Bariț, din 1838, *Gazeta de Transilvania*. În ordinea literară, Eliade scoase în 1835 *Gazeta teatrului național* și din 1836 *Curier de ambe sexe*. G. Bariț dădea în 1838 *Foae pentru minte, inimă shi literatura*. În 1837 Asachi veni cu *Alăuta românească*, supliment la *Albina*, care avu mai multe serii. C. Lecca tipări și el la Craiova, în 1838—1839, *Mozaikul. Icoana lumei* a lui Asachi, din 1840, e un foarte frumos ilustrat magazin. O adevărată revistă literară, întîia în înțelesul critic al cuvîntului, e *Dacia literară* a lui M. Kogălniceanu (ianuarie-iunie 1840).

ROMANTICII

Vasile Cârlova

Întîia poezie a lui Vasile Cârlova (1809—1831) este o pastorală în gustul lui Gessner, cunoscut mai degrabă prin mijlocirea lui Florian. În ea găsim locurile comune ale idilei rustice: păstorul cu fluierul stînd la umbra marelui arbor, turmele de oi, cîinele, Eco ascultînd în loc ascuns. Ceva din melancolia păgînă din *Aminta* lui Torquato Tasso trece prin aceste versuri stricate de muntenisme:

Un păstor tînăr, frumos la față,
Plin de mîhnire, cu glas duios,
Cîntă din fluier jos pe verdeață,
Subt umbră deasă de pom stufos.

De multe versuri spuse cu jale
Uimite toate sta împrejur:
Rîul oprise apa din cale,
Vîntul tăcuse din lin murmur.

Cît colo turme de oi frumoase
Se răspîndise pe livejui
Și ascultîndu-l iarba uitase,
Pătrunse toate de mila lui.

Cîinele numai mai cu durere
Stînd lîngă dînsul, căta în jos
Și ca s-aducă lui mîngîiere,
Glas cîteodată scotea milos.

După acest cînt de Orfeu, poetul face păstorului melancolic teoria fericirii stării naive, iar păstorul, cu o mare

abundență de lacrimi (tic al secolului XVIII), mărturisește că pricina jalei e o păstoriță. *Inserarea* e romantică și lamartiniană, dar priveliștile poetului francez sînt transcrise diminutiv și sărac. Sonoritatea corală, tunetul naturii, arhitectura grandioasă a solului, stejarii seculari, lacurile nemișcate cu ape somnoroase, amestecul de gotic și serafic, toate acestea nu sînt la Cârlova. La el dăm de „jale" și „dor" de zefirul care suspină „pîn frunze" „cevași mai tărișor", de vîntul suflînd „cu dulceață". Prin *Ruinurile Tîrgoviștii*, Cârlova inaugura în lirica noastră poezia vestigiilor istorice. Punctul de plecare e în însăși poezia franceză și, mai mult decît în Volney, în poeți ca Chênedollé, Delille, care cîntă ruina, parcul englezesc, prețuind vechile monumente franceze pentru valoarea lor educativă. E chiar punctul de vedere al lui Cârlova. Însă tehnica descriptivă, redusă la naive exclamații, lipsește. Totuși pe alocuri apare cîte o adevărată imagine:

Și-ntocmai cum păstorul ce umblă pe cîmpii
La adăpost aleargă, cînd vede vijelii,
Așa și eu acuma, în viscol de dureri,
La voi spre ușurință cu triste vin păreri.

I. Eliade Rădulescu

Personalitatea cea mai mare a literaturii române îndată după D. Cantemir este I. Eliade Rădulescu (1802—1872). Trecînd peste activitatea lui politică, vom observa că a fost un puternic cultural. Eliade, autodidact prin forța lucrurilor și un mare devorator de cărți, a tradus mult și a pus pe alții să traducă. Voltaire, Marmontel, J.J. Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, Dante, Ariosto, Torquato Tasso, Byron, aceștia sînt autorii preferați, la care se adaugă alții, unii dintre cei mai obscuri. În 1846 scriitorul își propune să publice o „bibliotecă universală", în a cărei secție filozofică găsim anunțați pe Platon, Aristot, Bacon, Descartes, Spinoza, Locke, Leibniz, Wolff Berkeley, Hume, Kant, Fichte, Schelling, Hegel *(Fenomenologia Spiritului, Enciclopedia științelor filozofice)*. Autodidacticismul lui Eliade mai are drept consecință tratarea cu ușurință a celor mai grave probleme,

trecerea neașteptată de la idei de bun-simț la cele mai nebune teorii. Cînd scotea *Gramatica*, în 1828, știind mai puține, scria ca lumea și avea despre problema îmbogățirii limbii părerile cele mai sănătoase. Ortografia etimologică i se părea inutilă. „Cel ce cunoaște limba latinească știe că zicerea *timp* vine de la *tempus*, sau de va fi scrisă *timpu*, sau de va fi scrisă *tempu*; asemenea și *primăvara* este cunoscută de unde vine, sau de va fi scrisă *prima-vera*, sau de va fi scrisă *prima-vara* ș.c.l. Pentru cel ce nu cunoaște limba latinească este în zadar oricum vor fi scrise zicerile . . ." În privința neologismelor, viitorul i-a consființit dreapta și larga vedere. Un deceniu mai tîrziu Eliade era de nerecunoscut. Urînd slavismul și pe ruși, care se sileau să-l sublinieze, el își zice că va sluji patriei înlăturînd tot ce e vestigiu slav. În privința caracterelor tipografice avea firește dreptate. Dar ortografia lui etimologică și limba pestriță italo-română sînt ridicule:

Quând va resbumba ultima trumbâ
Quare quele maĭ închise morminte învește și desferrâ
Și fie-quare sbura-va, și corbu și columba
În valea quea mare la vecĭnica pace au durere,

Primi auḑi-vor quel sutteranu resunetu
Și primi salta-vor afara din grôpa
Sacri Poeți que prea ușôrâ ţêrinâi
Copere, și quâror puțin d'uman picioarele împlumbâ.

De aci încolo pentru Eliade păsările *svoală*, sînt *svolătoare*, pe mări trec *pyroscaphe*, *batelle*, ciuma e *abominabilă*, aducătoare de *trăpas*, *lutt*, *turmente*, e *mortiferă*, pictorul *depinge mullieri*, *dame*, *donzelle*, care sînt pline de *bellețe*, *bellisime*, *dilecte*, cu *bellă capellură*, *amoroase*, *radioase*, cu ochi *langhizi* ce merită un *baciu*, cu sîni care se *gonflă*. Cavalerul cu sabia *appendută* ia *diffesa damei amate*. Un *popol risolut* nu *s'arrestă* oricît de *svînturoasă* i-ar fi soarta și oricît de *empiu nemicul*. Cu *travaliu*, cu *laboare*, un *popol* ce *jace*, *risorge*, căci Domnul e *omnipotent* și operele sale sînt *admirabili*. Domnul îl *deiface*. Reforma avu efecte întinse și durabile, nefaste bineînțeles. Totuși Eliade a împămîntenit cîteva noțiuni subtile, neatinse în acea vreme: *afabil adorabil*, *absurd*, *actual*, *abuziv*, *abject*, *absolut*, *colosal*, *conjugal*, *cristalin*, *consecvent*, *ingrat*,

inert, implacabil, inefabil, juvenil, legal, legitim, mistic, nupțial, pervers, serafic, suav, venerabil etc.

Și ca gînditor Eliade este interesant, oricît de naive ar fi uneori ideile lui, în genere voltairiene și francmasonice. Poetul are viziunea grandioasă și totală, obsesia unicului în trinitate. Dumnezeu Tatăl e autoritatea supremă, Fiul e materia, Duhul sfînt, mintea universală. Omul are un trup și un spirit care-și găsesc măritișul în morală. Biblia e productul unei minți ce vede pe Dumnezeu în sînul naturii. În Decalog vorbește „Rația umană", care este una în toate timpurile și la toate națiile. *Biblicele* sînt un curat comentariu cabalistic cu pretenții filozofice, în care găsim același ermetism numeric ca și în *Zobar*. După cabaliști, Dumnezeu se exprimă hieroglific prin creație, care trebuie descifrată, Universul e dar o chestie de cifre. Numărul trei reprezintă momentul metafizic, nunta factorului masculin activ cu cel feminin pasiv, din care iese fiul, Cunoașterea. Paralel, în ordinea microcosmică se va petrece același proces: spiritul și factorul vital se vor concilia prin ființa morală. Alte șapte puncte din acest sistem emanatist, bizuit pe un soi de eoni numiți *sephiroth*, înfățișează lumea istorică, inteligibilă, șapte fiind numărul zilelor în care creațiunea s-a împlinit. Totalul de zece formează arborele cabalistic. În acest ton talmudic își desfășură Eliade trinitățile sale, „deltele", o deltă fiind Eloim-Spiritul-Materia, alta Spiritul-Materia-Universul. Aceste două trinități formează numărul șase (zilele lucrătoare ale săptămînii creației), termenul șapte fiind acela al încetării, simbolizînd gama armoniei universale. Eliade vorbește adesea de „echilibru între antiteze", dar, precum se vede, triada lui este nu identificarea între Spirit și Existență a lui Hegel, ci un număr mistic, verificat în istorie. Eliade folosește Biblia analogic pentru destinele României, profesînd un mesianism prin care se străduia să sugereze contemporanilor că el era mîntuitorul patriei. Își și luase atitudini de profet și pe prieteni îi binecuvînta ca un cap de religie: „Christ și Magdalina cu voi"! Eclectic, adopta ideea coruperii prin civilizație a omului a lui J.J. Rousseau, rectificînd-o prin dogma păcatului originar. Cu această filozofie a lui Iehova-Natura, Eliade combate liberalismul, propunînd un conservatorism progresist, ieșit din spontana conclucrare a antitezelor, foarte frumos formulat: „Progresul fără conservație e o clipă și ajunge la nimic.Conser-

vaţia fără progres e o stagnaţie şi ajunge la putrezire, şi iar la nimic" etc. Bunul cetăţean nu cere parlamente ci ascultă religios glasul lui Mesia care vorbeşte infailibil: „Nu suferim doi vorbitori deodată. Cînd vorbeşte altul, suntem datori de a-l asculta, adică de a fi pasivi."

Opera poetică a lui Eliade e şi ea obsedată de exemplul lui Dante. Ea urmăreşte să fie o Divină comedie, ba încă şi mai mult, o Biblie, mergînd de la Geneză pînă la apocalips. Dacă e posibilă o comparaţie cu *Comedia*, atunci poezia eliadescă este aceea din *Paradis*, extatică, ideală, fără descripţie, din esenţe imateriale, parfumuri, luciri, efluvii şi sonuri. Poetul a intuit jubilaţia sacră, hora elementelor pure, şi e întîiul autor de „laude":

Cîntaţi, flori, bucuria şi lăudaţi pe Domnul
Pe idioma voastră, vă exalaţi profumul
Spre ceruri ca tămîie. Formaţi sublime-acorduri,
Armonie d-arome.
Natura este-n nuntă, serbare-universală . . .

De la Lamartine vine groaza de surpare a lumilor, adăugată la poezia gloriei şi a melancoliei religioase:

Cînd toate s-ar esmulge din marea încentrare,
Ieşind din a lor axe şi nu s-ar mai ţinea,
S-ar prăvăli în spaţiu spre veşnică piezare
Şi una peste alta zdrobindu-se-ar cădea;

Ast zgomot ce ar face, fatala grozăvie,
Amestecul, izbirea şi uietul trupesc,
Vrăjbite elemente, cutremur în tărie,
N-ar face-atîta zgomot c-ast zvon duhovnicesc.

Cu toată detestabila lui filologie, Eliade are mijloace pentru marele vers romantic. De la Victor Hugo a luat numele proprii barbare, hohotitoare, pe care le adună ca într-un fel de conjuraţie:

Cu-acelaşi scomult cade şi Belzebuth, Astaroh,
Talmuth, Hamos, Asmode, Dagon, Mamuth, Baal,
Astoret, Isis, Orus, Moloh, Balmol, Briaroh,
Brihmuter, Gorgon, Bulhoh, Rimnon şi Belial.

Capodopera rămîne însă *Zburătorul*. Invazia misterioasă a dragostei e surprinsă în plină agresiune, fără furiile unei Sapho sau ale Phedrei. Criza de pubertate se explică mito-

logic şi se vindecă magic:

Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,
Mulțimi de vinețele pe sîn mi se ivesc;
Un foc se-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!

Ah! inima-mi zvîcnește!... și zboară de la mine!
Îmi cere... nu-ș' ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da:
Și cald și rece, uite, că-mi furnică prin vine;
În brațe n-am nimica și parcă am ceva.

Evenimentul supranatural este salutat printr-o grea și lentă năvală de vite, într-un tablou vrednic de Troyon:

Era în murgul serii și soarele sfințise;
A puțurilor cumpeni țipînd parcă chema
A satului circadă ce greu, mereu sosise
Și vitele muginde la sghiab întins pășea.

Dar altele-adăpate trăgea în bătătură,
În gemete de mumă viței lor striga!
Vibra al serii aer de tauri grea murmură;
Zglobii sărind viței la uger alerga.

S-astîmpără ăst zgomot, și-a laptelui fîntînă
Începe să s-auză ca șoaptă în susur,
Cînd ugerul se lasă sub fecioreasca mînă
Și prunca vițelușă tot tremură-mprejur.

Tot ce e convențional în poezia clasică a înserării, așa de comună în sec. XVIII, devine aci grandios sălbatic, cu privelişti agreste în pastă grea, incendiată:

Încep a luci stele rînd una cîte una
Și focuri în tot satul încep a se vedea;
Tîrzie astă-seară răsare-acum și luna
Și cobe, cîteodată, tot cade cîte-o stea.

Dar cîmpul și argeaua cîmpeanul ostenește
Și după-o cină scurtă și somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpînește
Și lătrătorii numai s-aud necontenit.

Eliade e un pamfletar excepțional, ignorat sub această latură, nutrit în spiritul lui Voltaire și în manopera libelelor. El e vindicativ ca Dante, vulgar, animalic, salvat de trivialitate prin aripa lirică și literară. Prefața *Gramaticei* convertește o simplă discuție într-o mică comedie și într-un poem

grațios al slovelor vechi. Problema diminutivelor („să intru într-o *slujbuliță*, sau *plnișoară*, să cîștig la *părăluțe*, să-mi fac o *căscioară* și să trăiesc bine cu *mescioara* mea, cu *vinișorul* meu . . .") se transformă aiurea în bufonerie. Eliade parodiază cu plăcere pronunția victimelor sale, a dascălului ardelean, a cutărui căuzaș peltic, a lui C.A. Rosetti, „poețoiul" cu ochii „mai boboșați decît ai unui broscoi uriaș". Ocările țîșnesc negre, într-o retorică gîlgîitoare, cu o ură așa de materială încît pamfletul devine un poem al mîniei. Eliade țintea către o Comedie divină ce avea să pună pe scenă „toate *duhoarele* infernale răsculîndu-se asupra geniurilor și virtuților cerești", pe care de n-ar fi putut-o sfîrși, aveau s-o continue discipolii săi spre satisfacția lui postumă: „Oasele mele vor tresări din mormînt la versurile lor, și sufletul meu plin de urgia divină va deveni muza lor inspiratoare".

Gr. Pleșoianu

Un cirac al lui Eliade este Gr. Pleșoianu (1808—1857), profesor la Craiova și traducător din Marmontel (*Aneta și Luben*), Fénelon (*Întîmplările lui Telemah, fiul lui Ulise*) și din alții. Prefața la *Aneta și Luben* are caracterul polemic al prefației la *Gramatică* a lui Eliade, într-un ton mai prăpăstios și vulgar. Se închipuie un dialog între autorul progresist și un presupus boier retrograd de origine grecească, în care se întîlnesc părți de tot hazul, ca scena cu slujnica țigancă:

„— Neneecoo ! nenecoo ! fa nenecoo ! — Țe-ai, psihimu ! — Iote, Stanca nu va să vază de mine, ioite căzui alergînd pîn curte după Truică, ca să-i dau o palmă. — Faa ! țoroica țe esti ! De țe nu vezi di coconița, hai ! Cum o sa-țu dau țințizeți la c . . . acus acus . . ."

Grigore Alecsandrescu

Într-o bună parte a ei, poezia lui Gr. Alecsandrescu (1810—1885) este un ecou lamartinian. „Meditația", „reveria", „armonia" în natură, religiozitatea, „rugăciunea",

oceanele, imensitățile, înaltul hieratism al melancoliei le regăsim, într-un vocabular impur, și la poetul român. Stînd pe ruine, sub cerul plin de făclii, meditativ ca o piramidă, poetul își simte sufletul înălțîndu-i-se pe aripi de flăcări. Totul ia proporții infinite. Scena cu lună e „colosală", mormintele sînt „monstruoase", umila cîmpie a Brăilei capătă perspective sahariene. Melancolia e purtată prin pădurile de molifți, salutată de șoimul de pe creste, ori comentată de urletele cîinelui:

Scîrbit peste măsură
De zgomotul cetății,
Eu caut în natură
Un loc făr' de murmură
Supus singurătății . . .

Tovarăș de-ntristare,
Un cîine, lîngă mine,
Prin urletele sale,
Natura să răscoale,
În aste locuri vine.

Mica Tismană devine palat ossianic, într-o scenerie feudală stil Mrs. Radcliffe:

Feodală cetățuie, ca de turnuri ocolită,
Ce de lună colorată și privită de departe,
Părea unul din acele osianice palate,
Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc.

Poetul are predilecție pentru zgomotele naturii, executate pe orge grave; torente:

Urechea mea ascultă torentul ce plesnește,
Talazul ce se sparge de malul său plîngînd . . .

huiete ale apelor:

Din vreme-n vreme numai de dincolo de dealuri
Părea c-auz un sunet, un uiet depărtat,
Ca glasul unei ape ce-neacă-ale ei maluri,
Sau ca ale mulțimii întărîtate valuri,
Cînd din robie scapă un neam împovărat.

Tălăncile, țîrîitul unanim al greierilor exprimă liniștile vesperale, „armonia" naturii:

Un clopot ce seara s-aude la turme,
Ce stă, reîncepe, abia răsunînd,
Cu glas care moartea-i aproape să-l curme,
Cînd viața-ncetează treptat înghețînd;

Un greier ce cîntă, o iarbă, răsura,
Stufoasa pădure, perdute cărări,
Adînca murmură ce-nvie natura
Ca geniuri tainici ascunse prin flori.

Tot mișcă, încîntă a noastră gîndire;
Tot are un farmec, tot este mister.

Abundența și prozaismul strică operei poetice a lui Alecsandrescu. În *Umbra lui Mircea la Cozia* a fost atins totuși o singură dată echilibrul. Comentariul istoric, recitat somnambulic, hamletian, e în acord cu scena. Cortina se ridică peste medievalisme fantastice:

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate,
Către țărmul din potrivă se întind, se prelungesc,
Ș-ale valurilor mîndre generații spumegate
Zidul vechi al mînăstirii în cadență îl izbesc.

Dintr-o peșteră, din rîpă, noaptea iese, mă-mpresoară:
De pe muche, de pe stîncă, chipuri negre se cobor;
Mușchiul zidului se mișcă... printre iarbă se strecoară
O suflare, care trece ca prin vine un fior.

Apare sepulcrala umbră („Ascultați...! marea fantomă face semn... dă o poruncă..."), poetul o întreabă, în cel mai potrivit spirit romantic, dacă are în fața sa pe Mircea, și printr-o norocoasă intuiție muzicală, ca într-o conjurație de duhuri, răspund apele Oltului:

Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează,
Acest sunet, acest nume valurile îl primesc,
Unul altuia îl spune, Dunărea se-nștiințează,
Ș-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

Apoi urmează un monolog somnoros, monoton ca un descîntec, cavernos, pentru ca la sfîrșit elementele strofelor dintîi să fie reluate ca într-o cădere înceată de cortină:

Lumea e în aşteptare . . . turnurile cele-nalte
Ca fantome de mari secoli pe eroii lor jelesc;
Şi-ale valurilor mîndre generaţii spumegate
Zidul vechi al mînăstirii în cadenţă îl izbesc.

În *Anul 1840* meditaţia e total dialectică şi cele mai dulci acorduri (mister al poeziei) răsună acolo unde fraza e mai sentenţioasă:

După suferiri multe inima se-mpetreşte;
Lanţul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu;
Răul se face fire, simţirea amorţeşte,
Şi trăiesc în durere ca-n elementul meu.

Printr-un fenomen de confuzie, caracteristic tranziţiei, Gr. Alecsandrescu va fi lamartinian şi în acelaşi timp poet în gustul clasic. Gîndul de a compune *Epistole* e stîrnit de lectura lui Boileau şi tot atît de a operei lui Voltaire, din care a şi tradus *Alzira sau Americanii*. În epistolă Alecsandrescu are darul inanalizabil al discursului gesticulat, aci grav, aci perfid, cîteodată de un prozaism caricatural, altă dată acoperit cu şalul unei imagini, şi e sentenţios cu un mare noroc, străbătut de o uşoară melancolie romantică. Enumerarea genurilor are alt sens decît la Boileau. Atingerea noilor instrumente romantice (chinuri, melancolie, înfocare) sugerează mai multă reculegere contemplativă. Indeciziunea literară e tradusă cu tristeţa romanticului Wanderer:

Eu asemăn a mea stare cu a unui călător,
Care neştiindu-şi calea, fără povăţuitor,
Se opreşte pe-o cîmpie, şi cu totul întristat,
Drumuri vede, dar nu ştie care e adevărat.

Comentariile asupra descripţiei deschid ele înşile un cadru litografiat cu păduri, stejari, privelişti campestre, în acest mod:

Dacă descriu o pădure, suma de copaci îi las,
Şi la un stejar mai mare trec cu un repede pas.

Satira spiritului meu e o mică comedie de badinaj aproape mussetian, *O profesiune de credinţă*, un monolog al unui personagiu onctuos şi inconştient vodevilesc, care se retrage de pe scenă cu comice reverenţe. În fabule (*Toporul şi pădurea*, de pildă), dizertaţia molierească ce taie răsuflarea formează substanţa. Alecsandrescu era în fond un monologist.

A. Hrisoverghi

A. Hrisoverghi (1811—1837) e romantic mai mult în imaginea pe care şi-au făcut-o contemporanii despre el. „Educaţia sa fu nenorocirea — scrie C. Negruzzi. În cea mai fragedă vîrstă perdu pe tatăl său. De abia începu să cunoască lumea, şi ea i se înfăţoşă sub cele mai posomorîte văpsele. A trebuit să se lupte cu cursele şicanei şi cu nedreptăţile oamenilor; a trebuit să bată la uşa celor mari — el care nu ştia ce este linguşirea şi minciuna" etc. Fiind surprins în casa iubitei sale de către soţul aceleia, Hrisoverghi ar fi sărit pe fereastră, ajungînd jos „un cadavru care abia mişcă". Soţul ultragiat, nu mai puţin romantic, l-ar fi ridicat pe prostiri şi l-ar fi îngrijit, inutil, în propria-i casă. Poetul muri însă de „oftică la măduva spinării" şi se pare că scena zăcerii în casa iubitei e scoasă din *Antony* de Al. Dumas, drama în 5 acte pe care o tradusese insuficient. Compunerea care a consacrat faţă de contemporani numele lui Hrisoverghi este oda *Ruinelor cetăţii Neamţu*, replică dizgraţioasă la *Ruinurile Tîrgoviştii* de Cârlova:

Vă iubesc, răsipuri sfinte, sămn mărirei strămoşeşti,
Zid vechi ce de p-al tău munte, încă patria-mi slăveşti.

Poetul e un misogin sarcastic, cu veleităţi de witz romantic şi cu invectiva ridiculă:

Te hlizeşti, nelegiuito, şi îţi baţi chiar joc de mine,
Dar gîndeşte că cuţitul poate fi şi pentru tine.

Daniil Scavinschi

Oamenii epocii înţelegeau pe poet ca pe o fiinţă singulară, apăsată de soartă. Ideea damnării există în privinţa lui Daniil Scavinschi şi la erou şi la biograf. Scavinschi, ex-spiţer din Bucovina, visa să moară ca Gilbert într-un spital şi avea ca şi Peter Schlemihl sentimentul amar că e fără umbră. „De aş fi trăit — ar fi zis el — în Rusia mi-aş fi zis Scavinov, în Germania Scavinemberg, la Paris Scavinevil şi la Bucureşti Scavinescu." Luînd o doză prea mare de mercur, îşi pierdu

mustățile, pe care le colectă, cu evlavia unui Alfred de Musset, într-o cutiuță. Luă opiu spre a nu mai supraviețui acestei catastrofe, pentru ca nu cumva lumea să zică:

Iată Daniil Scavinschi cel nititel la statură,
Cărui îi căzu musteața și e chiar caricatură.

Scavinschi traduse *Brutus* de Voltaire și *Democrit* de Regnard. Ultima piesă, plină de veselă mizantropie, se potrivea firii sale, și versiunea, fără să fie admirabilă, e destul de săltăreață. Dintre poezii merită atenția doar *Călătoria la Borsec*, exagerare a calamităților unui traiect în maniera *Les embarras de Paris*, însă cu melancolice litografii pastorale gessneriene și cu contemplație romantică:

M-am depărtat subt un arbur cu ramurile tufoase,
La a căruia tulpină, flori revarsă a lor miroase,
Și m-am lăsat pe o coastă, ca să gust în liniștire
Nectarul ce-au lăsat firea la trudă de întărire.

Însă corpul poemului e zidit, după metoda clasică, din descripții și figuri de atelier (Achil, Ector, Troia) în care se recunoaște vocația satirică.

Mihail Cuciuran

Mihail Cuciuran (1819—1844) lamartiniza și el, prozaic:

Lemne triste-ngălbinite,
Ziua bună vă doresc,
Pe voi iarăși înverzite
În scurt oiu să vă privesc . . .

și pastoraliza, și ce e mai tolerabil în *O zi și o noapte de primăvară pe ruinele cetății Neamțu* e tot din domeniul idilicului cîmpenesc, scena anume a oierului:

Buciumu lui răsună, eho din depărtare
Îi răspunde îndată ca și dînsul cîntînd,
Cînd și cînd se aude a cîinilor lătrare,
A berbeciului clopot și oile zbierînd.

C. A. Rosetti

Cunoscutul paşoptist C.A. Rosetti (1816—1885), ilustrul Berlicoco care în tinereţă ar fi încălecat de-a-ndaratele pe saca, purtător mai tîrziu al unor mari plete în genul Th. Gautier şi a unei tenebroase mantale de carbonaro, aruncată conspirativ pe umărul stîng, a tradus onorabil *Manfred* de Byron şi a fost un poet foarte gustat în vremea lui *(Ceasuri de mulţumire)*. Improvizaţiile madrigaleşti sînt focoase şi decente, cîntecele ca *Fracul meu* se conduc după Béranger. Repetiţii în chip de refren la fiece strofă, o frază lunecoasă, un ton sentenţios şi emoţionat, de o curioasă solemnitate lirică, în ciuda indiferenţei cuvintelor, acestea sînt notele tehnicii lui C.A. Rosetti şi cu această mecanică este realizată romanţa *A cui e vina* (1839), care înfăţişează pentru poezia română ceea ce sînt *La libertà* de Matastasio şi *Sonetul* lui Arvers sau *Menuetul* lui Boccherini. Fraze simple, vetuste, expuse cu o totală nepăsare pentru cuvinte şi imagini, cu o emoţie sugrumată, într-un stil de aşa vibraţie lirică încît cea mai mică intervenţie ar părea fatală acestei coarde întinse, iată tot misterul piesei:

Tu-mi ziceai odată cum că pîn' la moarte
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra;
M-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate,
Astfel merge lumea, nu e vina ta.

Tu-mi ziceai odată, ah! al meu iubite,
Partea mea din ceruri ţie ţi-o voi da;
Toate sunt uitate, toate sunt pierdute,
Astfel este veacul, nu e vina ta.

Capitolul IV

MESIANICII POZITIVI

M. Kogălniceanu

În faţa lui Eliade, mesianic ceţos şi egotist, fără simţ practic, nepăsător de tot ce nu se învîrtea în jurul său, apar alţi mesianici, cu sentimentul unei misiuni pe care ştiu s-o traducă în termenii ei pozitivi. M. Kogălniceanu (1817—1891) e dintre aceştia. „Întorcîndu-mă în Moldova — scria el surorilor de la Berlin, unde făcu studiile superioare — nu mă voi răsfăţa în lux şi faste; de voi revedea patria vreodată, va fi spre a o sluji şi a-i sacrifica viaţa, dacă trebuie." Începînd din 1839, Kogălniceanu se dedică atent unei munci modeste în aparenţă, dar fundamentale. Redactă o serie nouă din *Alăuta românească*, suplimentul la *Albina*, voind a face din ea o adevărată revistă literară, apoi *Foaea sătească a prinţipatului Moldovei*. Cu C. Negruzzi pune la cale editarea operelor complete (cîte se cunoşteau pe atunci) ale lui D. Cantemir. În 1840 anunţa şase tomuri din *Letopisiţile Valahiei şi Moldaviei*, întreprindere realizată abia în 1852, şi pregătea apariţia, întîmplată în 1841, a unei publicaţii de documentaţie istorică, *Arhiva românească*. Cumpără tipografie şi începu să editeze cărţi. Scoase, începînd din 1842, la „Cantora Foaiei Săteşti", foarte bune *Almanahuri de învăţătură şi petrecere*. Dar mai ales, în 1840, cînd împreună cu V. Alecsandri şi C. Negruzzi luase direcţia Teatrului Naţional, apăru din iniţiativa sa *Dacia literară*, întîia revistă literară organizată, care nu avu îngăduinţa de a continua mai mult de un an. De aceea în 1844, împreună cu P. Balş şi I. Ghica, Kogălniceanu începu altă revistă, *Propăşirea*, care suferi întîi suprimarea titlului, rămînînd doar o *Foaie ştiinţifică şi literară*,

apoi, după o mai lungă apariție, fu suspendată. Kogălniceanu recurse atunci la acțiunea orală și spuse la Academia Mihăileană cuvinte care ar fi înspăimîntat orice cenzură.

M. Kogălniceanu este, putem zice, întemeietorul spiritului critic. Peste tot în revistele sale, el știe ce vrea. Vrea ca producțiile românești să fie „din orice parte a Daciei", să fie originale, nu simple traducții din alte limbi și încă proaste și nu din ceea ce e mai însemnat în istoria culturii universale. Vrea critică „nepărtinitoare" lovind „cartea, iar nu persoana". Cenzura lui e constructivă. „Critica mea va fi o adevărată critică, adică va lăuda în conștiință ce este bun, va descuviința ce este rău, va înlesni propășirea literaturei, nu o va împedeca. Totdeauna moderația va prezida la judecățile ei." Explica și utilitatea spiritului critic:

„Astăzi s-au schimbat lucrurile; care n-are mania de a fi autor? Însuși tineri de pe lavițile școalelor au pretenția a publica scrierile lor, pîn' și tractaturi de filosofie. Ei bine, într-o asemine epohă, cînd se publică atîte cărți, afară de bune, nu este de neapărată nevoie ca o critică nepărtinitoare, aspră, să le cerceteze pre toate, și ca într-un ciur să le vînture; lăudînd cele bune și aruncînd în noianul uitării pre cele rele; și una și alta după principiile sale, și fără a lua seama la persoana și starea autorilor?"

Kogălniceanu este de pe acum, sub raportul conținutistic al criticii, un tranditionalist și un teoretician al specificului național. În *Dacia literară* publica *Scene pitorești din obiceiurile poporului (Nou chip de a face curte)* și încheia regretînd aceste „ceremonii care din zi în zi se per prin civilizația cea făcătoare de bine, adecă prin acea civilizație care ne face cosmopoliți, dărîmîndu-ne obiceiuri strămoșești, caracter și limbă..."

Cu toată stima ce se dă lui Kogălniceanu ca orator, azi e greu a găsi satisfacții în fraze moarte din care totuși se poate face o idee despre căldura și îndemînarea omului. Proza nu poate de asemeni suferi comparația cu aceea a lui C. Negruzzi pe care o imită *(Fisiologia provincialului în Iași)*, dar memorialistul are în *Ilusii perdute*, unde povestește idila sa juvenilă cu Niceta, fata unui profesor de elină, care îi dăruise o acadea în chip de inimă, pagini de o grațioasă melancolie bonomă. Proza cea mai valoroasă e aceea mai veche din scrisorile către babacă și surori, contrafăcute la modul Dinicu Golescu, cu
72 caligrafii orientale, spre a place bătrînului:

„Cu multă fiască plecăciune sărut mînile d-tale, babacă. Mai întîi doresc a şti dacă mult scumpă mie sănătatea d-tale se află într-o deplină şi fericită stare, ca să dau laudă cerescului împărat, din a căruia milă ne aflăm şi noi sănătoşi.

Descripţiile sînt savant naive:

„Îndată ce am trecut în Silezia şi am lăsat Galiţia, alt port, alte năravuri şi altă idiomă de limbă ne-au vestit că nu mai eram în aceeaşi ţară, măcar că amîndouă aceste locuri sînt tot supt o stăpînire. În Galiţia toate drumurile era pline de calici, oameni sluţi şi împovăraţi supt muncă, fimeile ca nişte stahii. Portu ţăranilor îi ca şi acela a moldovenilor, iară fimeile sînt îmbrăcate dintîi cu o rochie lungă de pînză albă, cu capu îmbrobodit iar cu o rufă albă şi în spate cu o bucată de pînză albă, care le slujăşte şi de basma şi de sac, unde pun multe povoare, şi de şal şi de blană."

Dealtfel stilul acesta bătrînesc mai poate avea şi altă pricină. Aga Ilie Kogălniceanu îşi crescuse odrasla cu străşnicie, după tipicul vechi, trimiţînd-o la şcoală în antereu de cutnie şi cu işlic de piele de miel sură, care se prefăcea în minge pe mîinile copiilor.

N. Bălcescu

Deşi foarte aprins, mesianismul lui N. Bălcescu (1819—1852) e tot atît de pozitiv. În 1844 începu să publice în *Propăşirea* studiul *Puterea armată şi arta militară de la întemeierea principatului Valahiei până acum*, în 1845 scoase împreună cu A. Treb. Laurian *Magaziuu istoricu pentru Dacia*, solidă, pentru acea vreme de dibuiri, culegere documentară de cronici, diplome, inscripţiuni, studii, liste bibliografice, în care redactorul îşi propunea să vîre printre izvoarele istorice şi poezia populară. Bălcescu luă parte la toate mişcările naţionaliste din epoca bonjuristă, culminînd în anul 1848. După eşuarea revoluţiei, el întreprinse o acţiune diplomatică ce urmărea înfrăţirea ungurilor şi românilor împotriva asupritorului comun. „O! cîte nenorociri simţimîntul de naţionalitate a adus într-aceste locuri. Războiul între unguri şi

români este un război barbar şi astfel cum nici în secolul de mijloc nu s-a urmat." În curînd avea să se încredinţeze de eroarea unor atari sentimentalisme. Metoda pozitivă de căpetenie a lui Bălcescu era „puterea armată". El credea că s-ar fi putut alcătui o confederaţie a naţiilor oprimate, în care românii ar fi contribuit cu o „legioană". În vederea acestei armate era în căutarea de puşti şi a unui bun general român. „Ca Archimed dar — scria lui I. Ghica — mă adresez la tine şi-ţi cer aceste două lucruri, făgăduind cu dînsele a răsturna lumea." Scopul monografiei asupra lui Mihai Viteazul era de a arăta rezultatele naţionale ce se pot obţine prin iniţiativa militară a unui erou. Istoria, perimată din punct de vedere ştiinţific şi întocmită după vechea metodă a compilaţiei, e focoasă, patetică, aglomerată, meticuloasă chiar în descrierile de lupte şi deci monotonă. Personalitatea ei stă în tonul religios inspirat, în exclamaţiile biblice, încîntătoare ca poză romantică, în unele descripţii geologice mistic înfiorate, în bogăţia verbală cu care se notează zgomotele luptei. În cele din urmă însă, abstrăgîndu-se de la înaltul interes educativ, cartea devine obositoare prin exces de sublim.

Importanţa lui N. Bălcescu e mai ales în cîmpul ideologic, oricît de redusă ar fi aci originalitatea. Ideile pot să pară prea riguros derivate din idealismul german, deşi n-au nici o legătură cu el şi sînt venite de-a dreptul de la Mazzini şi mazzinieni, de la Cantù, de pildă, pe care Bălcescu îl citează. Ele erau locuri comune ale emigraţiei. Însă Mazzini combina, e adevărat, propoziţii enciclopediste şi vichiene cu altele caracteristice spiritualismului german, dîndu-le un ton sacerdotal creştin. În umbra acestei filozofii de carbonari mesianici, Bălcescu admitea răsturnarea civilizaţiei după Hristos. De aci încolo ea se întemeia pe „principiul subiectiv, din lăuntru, pe dezvoltarea absolută a cugetării şi a lucrării în timp şi în spaţiu, şi prin identitatea între esenţa naturii spirituale a omului şi esenţa naturii divine." Cugetarea nu era însă Raţiunea, putînd fi foarte bine, cu toate că lucrul nu este explicat, Fiinţa supremă a revoluţionarilor, Providenţa. „Legea evanghelică" duce la realizarea „dreptăţii" şi „frăţiei" şi e ajutată de „ştiinţa nouă", bizuită pe observaţie, experienţă, calcul. Numaidecît acest aparent voltairianism e corectat. Dumnezeu e sînul universal al binelui, şi istoria mijlocul de mergere spre absolut. Omul ar fi un instrument

orb al fatalității de n-ar avea libera alegere între bine și rău care presupune și sancțiuni. Ceea ce-i rămîne individului de făcut este de a se jertfi familiei, patriei, omenirii, comunității într-un cuvînt, care simbolizează temporal Spiritul absolut. Pe neașteptate problema ia aspect soteriologic. Gînditorul e preocupat de „chipul cu care ne putem mîntui", și-l găsește nu în biserică, ci în națiune. Existențele naționale sînt timpuri de „expiație" a păcatului originar. Providența împarte tuturor popoarelor „misii" în scopul de a îndrepta omenirea diversă (ajungem la visata pe atunci ligă a națiunilor) spre ținta misterioasă hotărîtă de ea. Nu este dar salvare în izolare ci numai în națiune și, pe o treaptă mai sus, într-o cooperare a popoarelor. Naționalismul și cosmopolitismul sînt două aspecte de obicei combinate la 1848 și acordate cu democrația pe motivul că tiranii împiedică libera dezvoltare a noroadelor divine. Și Bălcescu vorbește împreună cu alții de progres, de „marșul general al omenirii". Omenirea merge „gradat către perfecția sa, către absolut, către nemărginit, către Dumnezeu". Aci nu e vorba de vreun evoluționism optimist ci de un spiritualism integral. Dacă omenirea „va ajunge vreodată a-și identifica în tot esența sa în esența divină" este o taină nepătrunsă încă. Se observă în cursul civilizației urcușuri, stagnări și căderi (sînt celebrele *corsi* și *ricorsi* ale lui Vico) care confirmă intențiile nedestăinuite ale divinității. Politica mazzinienilor, ca tot ce se ridică pe conceptul de realitate a colectivului, este sprijinită pe factorul irațional. Poporul e acela care gîndește cu ingenuitate în numele lui Dumnezeu (Vox populi, vox dei), omul cult are dreptate numai cînd se supune mersului providențial. Acest fel de gîndire va avea în filozofia noastră după aproape o sută de ani o carieră nebănuită. Cuvîntul de ordine al lui Bălcescu și al pașoptiștilor este luminarea mulțimii, convingerea lor fiind că adevărurile eterne există latent în popor. Mai departe, dacă Dumnezeu ne mîntuiește prin istorie, atunci răul și binele din secol sînt faze ale ispășirii. Plaga fanarioților e un prilej de redeșteptare națională. Războiul înfățișează un instrument legitim de afirmare a națiilor și deci de salvare. Așadar Bălcescu exaltă lupta și se face campionul puterii armate și glorifică omul providențial, eroul, geniul prin care misia nației și deci intenția divină se exprimă, ca în cazul lui Mihai Viteazul. Contradicție ieșită din natura unei gîndiri nesupuse unui examen logic mai adînc. Bălcescu

va osîndi pe de altă parte ca democrat istoria cronologică de domni şi se va încerca, cel dintîi, să introducă explicaţii economice şi sociologice şi să conceapă desfăşurarea evenimentelor ca o dramă ideologică.

Al. Russo

Mesianismul lui Al. Russo e întrupat în acea *Cîntarea României*, care împrumută mult din tonul lui Lamennais din *Paroles d'un croyant*, făcînd mare uz de exclamaţii biblice: „şi într-adevăr zic vouă", „Doamne, depărtează paharul". Istoria patriei se evoacă în viziuni enigmatice întrerupte de aforisme şi sentinţe terifiante, nelipsind lamentaţiile, vederea pămîntului făgăduinţei, marile bestii simbolice şi apocaliptice: „... colo... departe... unde soarele se vede aşa de frumos... unde cîmpiile sînt strălucite şi pîraiele răcoroase... unde ceriul e dulce, unde pămîntul e roditor şi giuncele sînt albe... copii, acolo e ţara!..." Poemul în întregul lui, cu toate bunele intenţii, rămîne fals. În schimb, în proza memorialistică, Al Russo şi-a însuşit pînă la virtuozitate maniera clasicilor tîrzii, a lui Xavier de Maistre şi a lui Paul-Louis Courier, adică umorul eseistic, scutit de dezordinea fantastică, în care intră totuşi o uşoară melancolie sub forma sentimentului grandoarei geologice. Russo însuşi călătorea în trăsură, aplecat într-o rînă, şi privea munţii cu ochii pironiţi în zare, lăsîndu-se năvălit de reverii. Însemnările de captivitate la Soveja, cu portretele maliţioase ale unor cucoane şi viziunea sălbatică a cimitirului cu bocitoare, amintind scene din F. Cooper, imaginile de civilizaţie patriarhală, scrisoarea către contele Vay sînt dovezile unui condei fin. Cît despre ideile critice, ele sînt acelea ale lui Kogălniceanu. Nu era pentru starea pe loc, dar socotea că „fără trecut o societate este şchioapă". „Naţiile care au pierdut *afiliaţia* năravurilor părinteşti îs naţii nestatornice, sau, precum zice vorba cea proastă, nici turc, nici turlac." Într-un cuvînt, punea ideea de tradiţie la baza oricărui real progres. Întreruperea între generaţii i se arăta totală mai ales în limbă, şi sub raportul acesta pedantismul latiniştilor

îl făcea să rîdă: „Mai cu cale şi mai logic ar fi dar, în dragoatea noastră de latinism, să lepădăm limba română şi să luăm limba latină, şi prin urmare să schimbăm pantalonul şi surtucul pe togă, să ne chiemăm *Cincinatus* şi *Brutus* în loc de Costachi şi Dimitrachi, şi să cerem înapoi stăpînirea lumii de odinioară".

Capitolul V

ANTIBONJURIŞTII

C. Faca

Liniile liberalismului şi conservatorismului, ale modernismului şi tradiţionalismului se disting de la început. Cu toate că reformele fusese făcute de boieri, reacţiunea porni chiar din mijlocul lor, mai mult în sens moderator decît retrograd. Fură totuşi şi protestatari, dar aceştia aparţin clasei micilor boieri intraţi de curînd în tagmă, ispravnici, sameşi, pitari, cluceri, care înţeleg să se bucure de caftanul agonisit. Toţi aceştia sînt speriaţi de perspectiva revoluţiei democrate şi formează clasa „tombaterelor", a bătrînilor mici slujbaşi cu parapon, îmbinişaţi şi îngiubelaţi. E caracteristic că de înveşmîntarea europenească rîd nu boierii mari, ci vătafii, vizitiii. Occidentalizaţii sînt numiţi la început „nemţi", „capete stropşite", „franţuzi", ei înşişi considerîndu-se „tineri", apoi spre 1848 sînt porecliţi *bonjurişti*, creîndu-se astfel mentalitatea antibonjuristă, care, ascunsă în felurite formule, se va regăsi pînă azi în literatura română.

C. Faca e un astfel de antibonjurist. *Comodia vremii*, scrisă în aprilie 1833, este o piesă molierească, imitată în chip izbitor după *Les précieuses ridicules*. Tehnica e a teatrului francez. De o parte bătrînul boier Ianache şi confidentul său Pavel, înfăţişînd bunul-simţ, pe de alta fetele sale, Elenca, Luxandra şi amorezii lor Dimitrache, Panaiotache, exponenţi ai bonjurismului. Vin apoi servitorii impertinenţi, făcînd morală stăpînilor, Mariuţa, subretă de teatru francez, Stan, valet valah. Intriga lipseşte, înlocuită cu o expunere de atitudini morale. Ianache e mizantrop, bănuitor, vrăjmaş al tinerilor şi al femeilor emancipate:

Sînt trecut în bătrîneţe, şi ascultă de cuvînt,
Căci am început a crede că e vrun drac pe pămînt.
Sluga de stăpîn nu ştie, nici copiii înţeleg,
Nevasta în spionlîcuri, toţi cum vor aşa alerg.
N-auzeai mai înainte bonton, ceai şi pălării,
Acum cine le mai scoase, n-ar mai fi nici pă pustii.

Valoarea piesei stă în veselia verbală, în caricarea limbajului şi a gesturilor, deşi e de observat că tendinţa de a interpreta satira ca o parodie vulgară nu e legitimă. Piesa trebuie jucată în mişcări stinse, subtil afectate, fiindcă eroii sînt realmente fini. Tragicomedia lor e de a fi complet izolaţi. Tinerii sînt nişte marchizi, ridiculi prin afectare, spunînd însă în substanţă lucruri fine pînă la manieră. Dimitrache ştie să şoptească „des douceurs":

Jurămînt îţi fac, Elencă, cît ai trăi pă pămînt
Să-mi fii scumpa mea stăpînă, pentru tine să trăiesc,
Sufletul meu, starea, vieaţa, cu plăcere să-ţi jertfesc.

Elenca e şi ea fata secolului şi răspunde cu solemnităţi sentimentale:

Cînd aş şti cu-ncredinţare că sînt cîte le vorbeşti
Şi că n-oi fi înşelată ş-adevărat mă iubeşti
Şi că jertfa nu mi-oi pierde-o, dar oi face-o pentr-un ce,
Ţi-aş făgădui din parte-mi amur şi fidelite.

Zilot Românul

Cronicarul ascuns sub pseudonimul Zilot Românul era pe la 1850 un om cu totul vechi, el care, născut pe la 1780, alcătuise în 1800 o cronică în versuri şi proză din domnia lui Constantin Hangerliul pînă la domnia lui Ion Caragea. Cu cît înaintează în veac, Zilot se dezvăluie ca o adevărată tombateră, făcînd caz de evghenie, el boier mărunt, şi numind „rebelii" toate mişcările generoase. De cariera lui Tudor Vladimirescu se arată foarte plictisit: „de unde să-mi plesnească în capu-mi că el hrăneşte în duhul lui aceasta ce văzum". Regulamentul organic i se pare foarte bun, iar pentru „Costuţă" (Constituţie) are numai ocări. La 1848 nu vede

decît hoţomani şi ţigani ridicaţi contra „ristocraţilor". Totul e zugrăvit în culori de carnaval, care prilejuiesc unele versuri de un mare umor ingenuu:

Unde scăpare? Cine te-aude,
În care parte te poţi ascunde?
Căci toţi mojicii şi toţi ţiganii,
Şi împreună toţi hoţomanii,
Din ţări străine fugiţi aicea,
Cu izgonire, căci făcea pricea,
Aceste cete înpreunate
Şi supt obraze chip mai semnate
Din boierime, din negoţime,
I preoţime, călugărime,
I dăscălime, profesorime,
I ciocoime, şi calicime,
I sholărime, ş-ucenicime,
Şi toată ceata de slugărime
Striga pe uliţi: „Jos ristocraţii,
Ei se mănîncă, să punem p-alţii."
Clopote urlă, sunet de glasuri,
Pe uliţi, poduri, certuri şi harţuri...
„Să cază neamul (zicea ţiganul),
Toţi sîntem una, nu mai e banul."

C. Bălăcescu

C. Bălăcescu (c. 1809—1880) e un antibonjurist integral, luînd în deriziune totul, instituţiile regulamentare, profesorii de la Colegiul naţional, ideea de progres însăşi (uneori în maniera şansonieră a lui Béranger):

Azi ucigaşul e dregător,
Furul de frunte judecător,
Azi criminalul e virtuos,
Şi virtuosul om viţios;
Tot veneticul proprietar
Şi răspopitul funcţionar.

Vizionarii sunt diplomaţi
Şi ceaslovarii mari literaţi:

Toți intriganții alegători,
Toți patentarii legiuitori;
Toți veneticii mari patrioți,
Toți fanfaronii Mircii nepoți.

Col. Gr. Lăcusteanu

Un amuzant reacționar este col. Gr. Lăcusteanu (1813—1883), văr al lui Vasile Cârlova, scriind mult mai tîrziu, însă retrospectiv despre evenimentele de la 1848, care formează centrul vieții sale. Și pentru el Tudor „era un om foarte neînsemnat", „vrăjmaș neîmpăcat al nobleței", urmărind „a omorî aristocrația română spre a se urca prostimea și mojicimea pe ruinele ei". În mișcarea de la 1848 nu vede decît atîta că „dăscălețiî, avocații și ciocoii rapaci", „craii" s-au ridicat să răstoarne pe boieri. Magheru e „ciocoi de peste Olt", Tell e „de o familie cu totul obscură" (poziția socială îl obsedează pe Lăcusteanu), Aristia e „un smintit, profesor de declamații teatrale", ideile revoluționarilor ca suferința poporului și tiraniile boierilor sînt „fleacuri", Iancu Brătianu este „un ciocoi din cei răsculați", și el cu toți ai lui sînt „vagabonzi", „ștrengari", „mitocani". La 1848 Lăcusteanu era de părere că rebeliștii trebuiau puși „sub judecată la minut", iar lui Eliade, la vestita arestare a guvernului, îi spusese furios: „ — O să te tai, cîine, să te învăț să mai dai asemenea proclamații!" Lăcusteanu e savuros prin prudhommismul lui și prin automatismul frazei sale care a și stîrnit entuziasmul anticalofililor. Memorialistul e satisfăcut că maică-sa a fost înmormîntată cu „o pompă demnă" de rangul ei, iar sabia răposatului său fiu o depune într-o odaie cu recomandarea de a se „păstra în veșnicie". În căsătorie e circumspect, principiul lui fiind: Quidquid agis, prudenter agas et respice finem! Fraza lui sună astfel:

„... Căpitanul Fărcășanu, care nu știu ce bîlbîia din gură cu ofițerii, mă întorc la dînsul și îi zic: Ascultă, domnule căpitan, dacă vei îndrăzni să vorbești o vorbă de asemenea propagandă, mă jur pe onoare că îți trăsnesc creierii la minut!"

Capitolul VI

ÎNTEMEIEREA PROZEI. ÎNTÎII UMORIȘTI

Constantin Negruzzi

Activitatea poetică a lui C. Negruzzi (1808—1868) e redusă și palidă. *Aprodul Purice*, „anecdot istoric", se remarcă prin multicoloarea cîte unui detaliu. Din *Marșul lui Dragoș* se poate reține un tablou de ospăț:

Optzeci de oi despoaie
Și prin frigări le pun;
De surle, de cimpoaie
Pădurile resun.
Vitezii se așează
Pe lîng-un mare foc
Și Dragoș ospetează
Cu dînșii la un loc.

Melancolia e aproape o traducere după Legouvé, „roata norocului" din *Reverii* un ecou prozodic din V. Monti:

Rătunda roată răpide
Pe schițe s-au întors
Și mîndrul poticnindu-să
Ca cu capu-n jos.

Din teatru, tălmăciri și prelucrări de vodeviluri franceze îndeobște, remarcabilă e versiunea fragmentară din *Les femmes savantes* de Molière, nu numai izbutită, dar sub raportul transpunerii spiritului intrinsec în alt limbaj, o operă originală, prezentînd afectări și istericale la modul oriental.

Dar întîi de toate Negruzzi e un mare prozator, fără invenție, mărginit la anecdotă și memorii. Cea dintîi nuvelă, *Zoe*, cu intrigă violent romantică, izbește plăcut ochiul prin

arta de ilustrator, atent la învălmășirea de tonuri și la contrastele acestei răspîntii între Occident și Orient. Cît despre structura prozei, înainte de orice comparație, trebuie să se releve că Hermiona Asachi tradusese în 1839 *René-Paul și Paul-Réne* de Emile Deschamps și că în același an în *Almanachul literar* cineva dădea din același autor *Francesca de Palerma*. Deși nuvela lui Negruzzi e zgomotos romantică, conține totuși aptitudini realiste și în această privință citarea lui Prosper Merimée e legitimă. Dacă în aparență eroii sînt niște satanici, în fond ei aparțin speței clasice a recilor ademenitori de femei, analiști imperturbabili ai situațiilor. Cu o memorabilă ilustrație de epocă se deschide și nuvela *O alergare de cai*, cu acțiunea la Chișinău, loc de împerechere a luxului cosmopolit cu mizeria tartară. Prezentarea eroilor e nu se poate mai cromatică: „Un frumos landou de Viena venea înhămat de patru telegari roibi. Vezeteul în vechi costum rusesc, cu barba lungă, în mîna cu hățuri coperite cu ținte de argint, păzind un aer grav vrednic de un magistrat." Intriga sentimentală cade pe plan secundar. Esențial e stilul wertherian al melancoliei: „Mă simțeam foarte trist. Voiam să plîng și nu puteam. Am deschis fereastra. Ceriul era turburat; nori groși se primblau ca niște munți pe el . . ." Umoarea sumbră a eroului e comentată de tunete. Salonul are un aspect funerar grandios: „Părea că mă aflam într-un salon îmbrăcat în doliu unde ardeau două mari policandre cu luminări de ceară galbenă. Olga dormea culcată pe o canapea". Negruzzi profesează umorul romantic. În *Scrisori* și în scrierile mărunte, witz-ul e învederat. Trecerea prin Podul Iloaiei este prilej de reverie și sarcasm, biografia lui Scavinschi un pretext de a zugrăvi cu rîs amar un bolnav de răul veacului. Romantică este și impertinența tînărului boier din capitală, care, plictisit de curiozitatea provincialilor, îi convoacă și le dă informații despre persoana sa: „Boieri, cucoane și cuconițe! Eu sînt de la Iași. Șed în casă cu chirie în mahalaoa Păcurarii. Trăiesc din venitul unii moșioare ce am. Mă numesc B.B. Am venit aici ca să scap de tină și de pulberea Iașilor, și o să șed vro lună . . . " Totuși există la Negruzzi un umor curat clasic. Motivul din *Au mai pățit-o și alții* aparține vechii nuvele italiene și e tratat cu zîmbete moliерești. Postelnicul Zimbolici e un Arnolphe și Agapița o Agnès. Puțini umoriști români au o mai cris-

talină „joyeuseté" decît Negruzzi, care în „fiziologiile" lui reia portretul labruyerian, caricîndu-l cu mari pete de coloare în maniera Hogarth:

„Provincialul îmblă încotoşmănat într-o grozavă şubă de urs; poartă arnăut în coada droşcii înarmat cu un ciubuc încălăfat şi lulea ferecată cu argint; şuba de urs, arnăutul şi ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului ţinutaş; fără ele nu se vede nicăiuri. Figura lui e lesne de cunoscut; cele mai adese este gros şi gras, are faţă înflorită, favoriţi tufoşi şi musteţi resucite . . ."

În *Iepurărie* dăm de un laş care se justifică într-o cuvîntare facetioasă. Capodopera acestei proze de ilaritate clasică este *Păcală şi Tîndală*, cu un rîs de subtilitate infinită ce nu se poate comunica decît unui cititor care petrece la erudiţia hohotitoare a lui Rabelais şi a lui Sterne. Arta constă în a vărsa un sac de sentinţe, legate între ele prin intimităţi mai mult verbale decît de conţinut, în spiritul unui gnomism pur:

„Fine! De vrei să trăieşti bine şi să aibi ticnă, să te sălesti a fi totdauna la mizloc de masă şi la colţ de ţeară, pentru că e mai bine să fii fruntea cozii decît coada frunţei. Şezi strîmb şi grăieşte drept. Nu băga mîna unde nu-ţi ferbe oala, nici căuta cai morţi să le iei potcoavele, căci pentru Behehe vei prăpădi şi pre Mihoho."

Cu *Alexandru Lăpuşneanu*, Negruzzi a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealităţi. Eroii au un desen uimitor. Cu greu se poate închipui o sinteză mai perfectă de gesturi patetice, de cuvinte memorabile, de observaţie psihologică şi sociologică. Lăpuşneanu e un damnat romantic, osîndit de Providenţă să verse sînge şi să năzuie spre mîntuire. Melancolia lui sangvinară e colorată cu mizantropie. Dar individualitatea lui e puternică. El e disimulat, blazat, cunoscător al slăbiciunilor umane, hotărît şi răbdător. Tăierea boierilor e purtare de criminal fanatic într-o privinţă, de om politic rece într-alta. Tabloul respectiv e al unui colorist îndrăzneţ, amestecător de costumaţii pitoreşti, de sînge şi lividităţi. Drama lui Moţoc, soi de Polonius, curtean linguşitor şi poltron, predat de vodă furiei populare, formează un al doilea act puternic. Dezorientarea vulgului şi hotărîrea lui iraţională de a cere „capul lui Mo-

ţoc" sînt de o rară fericire. Mai departe urmează lupta de exterminare a Lăpuşneanului, a cărui zvîrcolire lasă impresia unei solide creaţiuni literare.

Anton Pann

Anton Pann (1797—1854) era din tagma psalţilor, pricepuţi în „ifose" şi „aghioase", în „tereremuri" şi „nenenale" sub semnul vestitului Cucuzel dela Durazzo. O mare parte din cărţile lui sînt opere de specialitate: *Axion*, *Cîntări liturgice*, *Noul docsastar*, *Basul teoretic şi practic*, *Kalofonicul* etc. S-a ocupat însă, fiind şi tipograf, cu prelucrarea de opere de colportaj: *Cîntări de stea*, *Înţeleptul Archir cu nepotul său Anadan*, *Năsdrăvăniile lui Nastratin Hogea*, *Istoria lui Bertoldin*, *Noul Erotocrit* şi altele. Cu pretenţii de poet liric, Pann şi-a adunat poeziile în *Spitalul Amorului sau Cîntătorul dorului*, amestecîndu-le cu producţii străine. Aceste cîntece de lume sînt vulgare şi lamentoase:

Hotărît sînt or să mor,
Or ca să te am amor:
Căci din ceas ce te-am zărit
Minţile mi s-a zmintit . . .

Povestea vorbei e o falsă culegere folcloristică, întrucît Pann nu respectă autenticul ţărănesc, ci împestriţează graiul popular cu cel cult, obţinînd adesea un efect cromatic uluitor. Limbuţia, darul său de a versifica, nu fără a căuta greutăţile, sînt extraordinare:

Eu nu îţi zic alta decît să ştii cum că
După cum eşti mare şi vrednic de muncă,
Cînd te tocmeşti cere să-ţi dea plată bună.

Un prim ton umoristic vine din uşurinţa cu totul mecanică cu care se versifică chestiuni curente, cu o repeziciune aforistică de natura bufonadei:

Sarea cînd e umedoasă arată ploaie sau nor,
Iar cînd este uscăcioasă va fi timp dogoritor.
Cînd nu arde focul bine şi luminarea frumos
Să fiţi siguri că ne vine de undeva un nor gros.

Orice copil ar rîde azi cu hohote citind în *Hristoitie* sfaturi ce presupun o stare de animalitate superlativă:

Cînd vei fi la adunare
Sau vorbeşti cu oarecare,
Te păzeşte foarte tare,
Ca nu din vreo rea dedare,
Să-ţi fie mîinile ajunse
Spre părţile cele ascunse,
Au să te scarpini cu ele
Spre locurile acele,
Că e lucru de ruşine
Şi a fi nu se cuvine.

Cumulul de elemente constituie procedeul pictural, ca în „Istoria poamelor", răsturnare masivă de fructe într-o natură moartă:

Pe vestita Chitră, cap a fi o puse;
Rodia alese, cum şi pe Lămîia,
Piersica, Naramza pentru treapta-ntîia;
Iar a doua treaptă rîndui pe Părul
Cu Cireaşa, Vişina, Zarzăra şi Mărul;
Iar pe supt aceştia Coarna şi pe Pruna
Cum şi dopotrivă Nuca şi Aluna.

Pann făcea „metafore", antropomorfizînd, cum e cazul în portretul cepei:

Cum simţi aceasta Ceapa, totodată,
Cum e din natură foarte veninată,
Se-mbrăcă îndată, iute, cu mînie,
Douăsprece haine puse de dimie,
Şi cămăşi atîtea albe, subţirele,
Îmbrăcînd binişul roşu peste ele,
Pieptenă şi barba-şi albă şi bătrînă,
Scuturînd-o bine de pămînt, ţărînă.

Metoda fundamentală este aglomerarea de sentinţe, grămădirea aproape monstruoasă de aforisme pe o idee iniţială şi printr-o asociaţie foarte largă, alinierea lor după un program ritmic, totdeauna cu efect burlesc:

Aideţi să vorbim de geabă
Că tot n-avem nici o treabă,
Fiindcă,
Gura nu cere chirie,

Poate vorbi orice fie.
De multe ori însă
Vorba, din vorbă în vorbă
Au ajuns și la cociorbă.
Ș-atunci vine proverbul:
Vorba pe unde a ieșit
Mai bine să fi tușit.

Arta e clasică, îndreptată spre observația morală, dealtfel cu mari îndemînări tehnice (rime interioare, armonizare a colorilor țipătoare). O galerie de „caractere" este alcătuită numai dintr-o combinație obiectivă de proverbe și zicători, plină de nuanțe invizibile, de o truculență genială. Iată tipul sintetic al indolentului:

Cînd umblă prin poticele
Parcă e luat din iele.

Te uiți la dînsul și parcă
Tot prin strâchini goale calcă.

Umblă parcă treieră la mărăcini.

Cînd te uiți la el și trece
Parcă este în chiostece.

Umblarea-i e-ncovoiată
Ca la pisică plouată.

La o treabă cînd se scoală
Parcă are ouă-n poală.

Pîn-a se găti mireasa,
Ochii ginerelui iasă.

Pann are meșteșugul măscăriei fine, al amestecului savuros de mirosuri lingvistice tari. Portretul feciorului de împărat, fiu de țigancă, poate servi ca specimen:

Deci crescînd băiatul mare,
Și-ntîi și după-nțărcare,
Și de cînd umbla ca broasca
Începu să se cunoască:
„Că este o floricică
Nasul care îți bășică";
„C-alta e mirosul floarei

Ş-alta este al putoarei";
„Alt miros dă florăria
Ş-alt miros dă bălăria".
Astfel dar şi copilaşul,
Ce-l numea toţi coconaşul,
S-a văzut de vîrstă mică
C-o să iasă o urzică,
Sau o floricea de laur,
De şi cheltuiau ei aur.
Dîndu-l să înveţe carte
Ş-a urma ştiinţe înalte
Îi era de surdă toate,
Nu putea la cale scoate;
„Că prostia din născare
Niciodată leac nu are";
Nu putea nimic să-nveţe
Nici din vorbă, nici din beţe;
Dar năravurile rele
Era eminent la ele;
Mişeliile din lume
Le ştia el toate-anume;
El ştia să-njure bine
Şi cîntece de ruşine;
Învăţase şi la fluier,
Încă şi din buze şuier,
A se tăvăli-n gunoaie
Ş-a se juca cu noroaie.

Toate maşinăriile comediei sînt folosite, bineînţeles cu materie aforistică, monologul, dialogul cu replici simetrice, jocurile de *a parte*, micile bufonerii de limbaj sau de mimică, *Povestea vorbei* fiind o comedie a cuvintelor pure şi o comedie umană, făcută din observaţii impersonale, surprinzătoare în totala lor lipsă de inedit.

Cilibi Moisi

Un fel de Anton Pann evreu a fost Cilibi Moisi, vînzător de mărunţişuri şi autor verbal de maxime pline de un sănătos
88 umor bătrînesc:

„Întotdeauna la Sf. Gheorghe şi la Sf. Dimitrie Cilibi Moise are două părechi de case; unde şade şi nu-l lasă să iasă, unde vrea să se mute şi n-are cu ce să plătească."

„Într-o zi Cilibi Moise a dat de-o mare ruşine, l-a călcat hoţii noaptea şi n-au găsit nimic."

„Cilibi Moise se roagă de sărăcie de vreo cîţiva ani ca să iasă din casă numai pînă se îmbracă."

Capitolul VII

ROMANTICII MACABRI ŞI EXOTICI

D. Bolintineanu

În *Curierul de ambe-sexe* din 1842, macedoneanul D. Bolintineanu (1819—1872) publica, salutat de Eliade, o imitaţie foarte liberă după *La jeune captive* de André Chénier, anume *O fată tînără pe patul morţii*:

Să moară bătrînul ce fruntea înclină,
Ce plînge trecutul de ani obosit, —
Să moară şi robul ce-n lanţuri suspină, —
Să moară tot omul cu suflet zdrobit!

Iar eu, ca o floare ce naşte cînd plouă,
Creşteam pe cunună să am desmierdări.

Eliade însuşi recunoştea „acea legănată şi lină cadenţare" ce va forma nota particulară a lui Bolintineanu. Bogata producţie ce a urmat e foarte inegală. *Reveriile* sînt pline de concepte, de locuri comune, într-o limbă abstractă, chiar trivială. *Florile Bosforului*, un fel de „orientale", nu satisfac, nici prin lexic, nici prin senzaţii, setea noastră de exotic. Puerilitatea şi dulcegăria stăpînesc. Însă Bolintineanu cunoştea direct Orientul, şi unele imagini, fără a avea plastica de smălţuitor a lui Th. Gautier, sînt interesante, dovadă aceea a Ioanei, „română macedoană":

Are-n meşi piciorul ei,
Nud, alb, mic, ca o Diană,
Sub al persicii tulei,
Sub şalvarii de sultană!

Anteriu de selemie
Cu dalgal de fir deschis!...

a Brusei:

Cu-ale sale minarele,
Ce se-nalță strălucind,
Brusa pare, predomnind
Dealuri verzi cu verzi vălcele
Cinse-n rîuri de argint...

a turcoaicei din *Esme*:

Cînd o vezi la preumblare
Sub iaşmac adus din Sam,
Ca o stea prin nori apare
Dulcea fiic-a lui Osman.

Feredjeaoa-i se-mlădie
Pe kiahiul, bogat cerchez,
Cu dalga de selemie,
Cu şalvari largi de geanfez...

Macedonele nu împlinesc deloc făgăduința, implicată în titlu, a unei poezii de pictură etnografică. Acum și întotdeauna, Bolintineanu se pierde în diminutive și în sensualisme stupide. El e un curios continuator la noi al Secentismului, și cît despre *Macedone*, ele ar urma să fie niște pastorale în spiritul Torquato Tasso. Totuși *San Marina* e o piesă remarcabilă. În ciuda sărăciei culorilor, succesiunea momentelor, monotonia strofelor exprimă în chip fericit ideea de migrație ciclică. Este o adevărată poezie a transhumanței, plină de sentimentul spațiului alpin, de învălmășeală și procesiune, de sunete izolate și ecouri sugerînd admirabil mișcarea arhaică și automatismul societății ciobănești:

Caii poartă în spinare
Corturi, paturi, așternut,
Toată casa,
Toată masa,
Și veșminte de-mbrăcare,
Tot ce au, tot ce-au avut.
Mumele în glugi pe spate
Poartă prunci cu păr bălai
Sau mioare
Lîncezioare.

Clopotele, legănate,
Sună depărtat pe plai.
Turma beagă, cîinii latră,
Caii nechează ușor;
Mai departe,
La o parte,
Sub o măgură de piatră,
Cîntă-n fluier un păstor.

Basmele sînt propriu-zis niște balade în felul Bürger și Uhland, cu acțiunea într-un ev cețos sau fabulos, în genul cavaleresc, conținînd un amestec de macabru, fantastic și supranatural, cîntînd geniile nopții, strigoii, silfii (aici ielele) tot ce se mistuie după ora douăsprezece. Un om suie locuri abrupte, înconjurat de hore de iele, în niște peisagii zugrăvite cu remarcabil simț al sălbăticiei și al zonelor alpine pierdute în cețuri:

Mergeam pe căi sălbatice,
Căutam adăpostire,
Iar fantasme lunatice
Rîdeau p-o mînăstire.

Lătra departe cîinele
La duhuri neguroase,
Scoteau din groapă mîinele
Scheletele hidoase.

Se face însă exces de macabritate și de diminutive („zînuliță", „aripioară", „drăguliță"). Dar prin *Mihnea și baba*, capodopera întregii sale lirice, Bolintineanu devine un Bürger, un Jukovski al nostru. Prologul are sonorități cavernoase și horcăituri de spaimă:

Cînd lampa se stinge la negrul mormînt
Atinsă de aripi, suflată de vînt,
Cînd buha se plînge prin triste suspine,
Cînd răii fac planuri cum au a reține
În barbare lanțuri poporul gemînd, —
Cînd demoni și spaime pe munți se adună
De urlă la stele, la nori și la lună.
Într-una din peșteri în munte rîpos,
Un om oarecare intră curagios.

În munți, într-un templu peceneg, ni se înfățișează un sabat carpatin, în care esențial e nu tonul negru, ci un sentiment de vîjîit și răsucire, ieșit din febrilitatea versurilor:

În peștera Carpaților
O oară și mai bine
Vezi templul pacinaților
Ce cade în ruine.

Aci se fac misterele
De babe blestemate
Ce scot la morți arterele
Și hîrcele uscate.

Aci se fierb și oasele
În vase aurite,
Aci s-adun frumoasele
Cînd nu mai sunt dorite.

O flacără misterică
Dă palidă lumină;
Iar stîlpii în biserică
Păreau că se înclină.

Iar liliecii nopților
Ce au aicea locul —
Ascunși în hîrca morților —
Umblau să stingă focul.

O babă ce oroarele
Uscaseră în lume
Tot răscolea vulvoarele,
Șoptind încet un nume.

Intriga poemului e bizară și în definitiv de ordin secundar. Remarcabilă e la un moment dat, cînd Mihnea bea dintr-o hîrcă, o mișcare haotică, o sarabandă de duhuri, adică o „danse macabre", notată cu mare simț al sonurilor hîrjiite și repezi, al dinamicei colosale și noroase. Baba deschide seria blestemelor în poezia noastră:

„Oriunde vei merge să calci, o, tirane,
Să calci p-un cadavru și-n visu-ți să-l vezi!
Să strîngi tu în mînă-ți tot mîini diafane,

Şi orice ţi-or spune tu toate să crezi,
Să-ţi arză plămînii d-o sete adîncă,
Şi apă, tirane, să nu poţi să bei!
Să simţi totdauna asupră-ţi o stîncă!"

Se iscă un tumult de monştri, unde meritul lui Bolintineanu este de a fi încercat să dea o figură elementelor mitologiei infernale autohtone, folosind note ale animalelor celor mai bestiale, taurul, mistreţul, sau mai instabile, ca iapa, dînd chip unor simple abstracţiuni ca „spaima" sau unor atribute ale demonului precum „naiba", ce pierduse în expresii orice înţeles figurativ, aducînd în formă înfricoşetoare viţiul lui Setilă, totul într-o procesiune hohotitoare, crunt umoristică şi poetică, vis dureros în soiul lui Breughel şi Callot:

Aşa vorbi bătrîna
Şi Mihnea tremură;
Iar naiba, ce fîntîna
O soarbe într-o clipă
Şi tot de sete ţipă,
La dreapta lui zbură.

El are cap de taur
Şi gheare de strigoi,
Şi coada de balaur,
Şi geme cu turbare
Cînd baba tristă pare;
Iar coada-i stă vulvoi.

Iar nagodele-urîte
Ca un mistreţ la cap,
Cu lungi şi strîmbe rîte,
Cu care de pe stîncă
Rîm marea cea adîncă
Şi lumea nu le-ncap;

Şi şase legioane
De diavoli blestemaţi
Treceau ca turbiloane
De flăcări infernale,
Călări toţi pe cavale
Cu perii vulvoiaţi;

Şi mii de mii de spaime
Veneau din iad rîzînd
Pe Mihnea să defaime,
Căci astfel baba are
Mijloc de răzbunare
Pe mort nesupărînd.

Acum începe cavalcada. Mihnea se suie pe cal şi aleargă urmărit de babă şi de legiunea ei de duhuri pînă ce ivirea zorilor îl scapă de ele. Este aici, firește, o analiză a groazei nocturne şi un umor grotesc de categoria călăririi din *Lenore*, a alergării din *Der wilde Jäger*, a cavalcadei lui Faust şi Mefistofeles din celebra litografie a lui Delacroix. Afară din comun, oricît ar deveni mecanică, este virtuozitatea onomatopeică, uşurinţa de a aduna laolaltă, fără silnicie, cu folosirea chiar a cacofoniei, toate zgomotele cu putinţă, tropotul, fîşîitul, sforăitul, hohotul, bubuirea, într-o febră nebună, cu o orchestraţie de tipul Berlioz, aproape genială:

Mihnea încalecă, calul său tropotă,
Fuge ca vîntul.
Sună pădurile, fîşie frunzele,
Geme pămîntul;
Fug legioanele, zbor cu cavalele,
Luna dispare;
Cerul se-ntunecă, munţii se cleatină;
Mihnea tresare.
Fulgerul scînteie, tunetul bubuie;
Calul său cade;
Demonii rîseră; o, ce de hohote!
Mihnea jos sare.
Însă el repede iară încalecă,
Fuge mai tare;
Fuge ca crivăţul; sabia-i sfîrîie
În apărare.
Aripi fantastice simte pe umere,
Însă el fuge;
Pare că-l sfîşie guri însetabile,
Hainele-i suge;
Baba p-o cavală iute ca fulgerul
Trece-nainte,
Slabă şi palidă, pletele-i fîlfîie
Pe oseminte;

Barba îi tremură, dinții se cleatină,
Muge ca taur.
Geme ca tunetul, bate cavalele
Ca un balaur.

O, ce de hohote! rîseră demonii,
Iadul tot rîse!
Însă pe creștetul munților zorile
Zilei venise.

Popularitatea lui Bolintineanu au făcut-o *Bătăliile românilor*, compuneri în genere mecanice, părînd adesea niște parodii, oratorice, sentențioase, alcătuite toate după același program simplist: o expoziție a situației, o cuvîntare, de obicei la un „benchet", și o încheiere epică în maximă viteză. Cu toate că nici una din aceste legende nu rezistă, Bolintineanu e întîiul versificator român cu intuiția valorii acustice a cuvîntului. El are un fonetism studiat care traduce ideea poetică direct, fără asociații plastice. Vestitele versuri:

Un orologiu sună noaptea jumătate,
În castel la poartă oare cine bate...

surprind prin un ce horcăit, cavernos, printr-o cadență de mașinărie. Bolintineanu mai posedă plastica dinamică, însușirea de a strînge într-o linie răsucită toată virtualitatea unei mișcări încît, tăiate, unele versuri apar ca niște momente în perpetuă desfășurare cu capetele infinite:

Pe un cal ce mușcă spuma în zăbale,
Printre zi și noapte, el își face cale.

*

Singur el se luptă în acele văi
Unde mîna morții a călcat pe-ai săi,
Dar sub mii de brațe trebuie să cază.

*

Oameni puși să sune, prin adînci păduri,
Sună din cimpoaie, buciume, tamburi,
Turcii stau și-ascultă larma depărtată.

*

Printre stînci rîpoase, prin adînci strîmtori,
Unde urlă apa.

*

Într-o mantă neagră el e coperit
Şi e trist ca plopul ce s-a desfrunzit.

Proza şi dramaturgia reprezintă latura cea mai ridiculă a operei lui Bolintineanu. (*Călătoriile* sînt însă excelente.)

Costache Stamati

Poezia basarabeanului Costache Stamati (1786—1869) este impregnată de accente byroniene, prin poeţii ruşi, şi e în general de tipul romantic, cu o vocaţie hotărîtă în direcţia viziunii macabre şi a umorului de colori. Umbra hatmanului Arbore, apărînd străjerului, este colosală, monstruos gotică în felul hugolian:

Cîntînd oşteanu aceste, pare că au fulgerat!
Deci el tace şi să uită şi vede jos lîngă sine
Că un nour să lasară de rază încongiurat,
În care sta în picoare un voievod vechi de zile.
Pe a lui larg piept şi spete avea zale ferecate,
Iar albile sale plete preste ele răschirate.
În a sa vînoasă mînă greu buzdugan răsucea,
A lui coapsă era-ncinsă cu pală urieşească;
Iar pe cap el purta coiful, preste care strălucea
Doi lei ţiind cap de zimbru supt o coroană domnească.

Iaşul e stăpînit de un geniu imens, poetul are vedenia unor gloate fantomatice şi teribile. Urmînd pe Asachi, Stamati cultivă miturile naţionale, însă cu mijloace superioare, cu un mare simţ al fabulosului, cu umor satanic şi desen teratologic. Lui Dragoş, vrăjitorul Vronţa i-a furat pe Dochia. În o cetate veche cu poarta îmbulzită de scai el pipăie prin întuneric, gata să lovească, cu sabia goală în mînă:

Unde ţi-i lacaşul, o, duşmane Vronţo?
În bizunie, peşteri, în codri nămornici,
În făr' de fund hrube, în hiola mării
Te ascunzi cu dînsa, cu a me Dochie?

Dragoş doarme şi atunci începe o sinistră sarabandă:

Se deschid cu buhnet uşile la sală,
Se arată umbre în giulgiuri albe,

Cu făclii aprinse, aducînd schelete
Cu-a lor mîni uscate, o raclă de spijă.

În mijlocul sălii au pus ele racla,
Capacul în pripă sări de pe dînsa
Şi tricolici negru, fiorosul Vronţa,
Astruncat într-însa, privea slut cu ochii . . .

Apoi cele Stafii de mîni s-apucară.
Hîrcîind cu urlet, chiuind cu hohot
Şi cu bucurie turbată, drăcească
Conjurînd secriul, ca în iad jucară.

Stamati dezvoltă poemul în sens ariostesc, în direcţia unui fabulos arhitectonic. Substanţa rămîne gotică, şi cutare cavalcadă revelă instrumente imitative noi, sugerînd o adevărată teroare acustică:

Iar de troncănitul potcoavelor grele
În munţi se răsună, stînca scînteiază,
Lunca clocoteşte şi de colb vîrtejuri
Se suie ca stîlpii unde călca calul.

Din orientalismul romantic rezultă un parnasianism precoce în *Scăldătoarea unei cucoane româncе* (vag prototip în *Le bain d'une dame romaine* de Vigny), care deschide seria poeziei indolenţei pămîntene:

Apoi din feredea iesă sprijinită de curtence,
În crevat trufaş se culcă sub şalurile subţiri;
Şi jupineasa bătrînă începe trupul să-i frece
Cu spirturi de dînsa stoarse din crini şi din trandafiri.

Iar ca razele luminei să nu-i facă supărare,
Fetele slobod perdele de un atlas argintit,
Şi lîngă ea pun în glastre bucheturi mirositoare,
Dar cucoana cînd adoarme la un consul au gîndit.

Prozatorul nu e mai puţin merituos. *Cum era educaţia nobililor români în secolul trecut, cînd domnea fanarioţii în ţeară* e o comedie de cea mai pură metodă clasică, întemeiată pe o clară expoziţie a caracterelor morale. Cuconaşul e un nătîng impertinent, idol al mamei, cocoana o aristocrată bombastică, dascălul — exponent al simţului critic.

Capitolul VIII

PATRIOȚI ȘI UNIONIȘTI

Cezar Boliac

Cezar Boliac (1813—1881) a fost o personalitate interesantă, pe nedrept uitată. Era un mare devorator de cărți, și ale sale *Meditații* în proză și versuri din 1835 îndreptățesc să se creadă că citise *Les paroles d'un croyant* ale lui Lamennais, apărute în 1833. El e un umanitarist, cam exaltat, cum erau dealtfel toți pe atunci, înduioșîndu-se pentru văduva săracă, cerșetor, rob, muncitor, salahor, clăcaș, osîndit la ocnă, fără a fi însă comunist, cum pretindea Eliade, care îl poreclise Sarsailă. Boliac izbutește în evocarea feericului arhitectonic, dar și a grandiosului tehnic. Descrierea unei furtuni haotice pe munți de cremene e remarcabilă:

Îmi place s-ascult vîntul tunînd din mal în mal,
Îmi place să văz capra sărind din piatră-n piatră,
Îmi place s-aprinz zeada pe o întinsă vatră
Și cerbul pe-o sprinceană să-l văz fără rival.

Să stau la obîrșia gîrliții de cristal,
Mai rece decît gheața, și-n unda-i cea măruntă
Să văz suind un păstrov și lostrița căruntă,
Mai iuți decît săgeata, pe piatra de metal.

S-ascult la păsări triste ce noaptea se deștept;
S-ascult tempeste negre departe-ntărîtate,
Și prăvălind copacii, torente-nfuriate,
Și văile să urle de un potop ce-aștept.

Şi trăsnete în cremeni izbind neîncetat
Să umple tot eterul de aburi de pucioasă,
Să surpe în prăpăstii o stîncă scorburoasă,
Să zbiere pe ea ursul de groază spăimîntat.

Poetul dezvăluie o artă decorativă de sursă hugoliană în tablouri amănunţite, sclipitor arheologice, vrednice de un Th. Gautier şi pe care un parnasian le-ar fi aprobat din toată inima, dovadă această viziune exotică:

Sub şase stîlpi granitici şi-un roşu văl de lînă
Pe el cu animale cusute tot de mînă,
Măreţ era drapat
Un pat de abanosuri, ascuns în bumbac moale,
Ş-un jeţ de dinţi de fildeş cu draperii pe poale,
Şi-o baie de agat . . .

De-a dreapta se înalţă un turn trufaş, gigantic,
Zidit de toat-Asia după un plan fantastic,
De Iehova damnat;
Ş-alăturea cu dînsul a lui Nembrod clădire,
Semeaţă ca şi turnul, îşi dă a ei privire
În raiul suspendat.

Boliac a fost un jurnalist distins (amator onorabil şi în arheologie), cu idei dacă nu profunde, cel puţin limpezi, expuse uneori cu o excelentă tehnică de gravor istoric.

Ioan Catină

Marşul revoluţionar al lui Ioan Catină (1828—1851), cîntăreţul muntean al anului 1848, era prea făţiş instigator la lupta de stradă între clase ca să fi putut deveni imn naţional:

Haideţi fraţi într-o unire,
Ţara noastră e-n peire:
Aste ziduri şi palate
Unde zac mii de păcate,
Haideţi a le dărîma.

Byronizant, el stă „pe stînci" şi cîntă cu mari gesturi zgomotoase (*Poesii*, 1846) noaptea („O ! noapte ! noapte ! noapte ! tu eşti ca o femeie / Ce am iubit odată; şi mica-acea

scînteie / De vulg necunoscută prin tine-am dobîndit"), zădărnicia („Ha ! ha ! ha ! ha ! eacă un nume ! . . . eacă înc-o vanitate ! / Omer, Dante, Byron, Hugo ! un cîntec deşert în toate, / Un accent, între morminte, un sarcasm în sărbători").

Andrei Mureşanu

Caracterul de Marsilieză română l-a putut lua însă *Un răsunet (Deşteaptă-te, române)* de ardeleanul Andrei Mureşanu (1816—1863), imn profetic şi grav, plin de strigăte solemne:

Deşteaptă-te, române ! din somul cel de moarte,
În care te-adîncira barbarii de tirani !
Acum ori niciodată croieşte-ţi altă soartă,
La care să se-nchine şi cruzii tăi duşmani !

Şi în alt *Resunet*, poetul îşi verificase printr-un grozav blestem vocaţia lui profetică, de izvor biblic:

Întunecă-te, soare, ş-aurita ta lumină
Păstreaz-o pentru fiii din timpii viitori,
Acoperă-ţi, o, lună, a ta rază senină,
Să nu o vadă munţii ş-a lor locuitori !
Puţina moştenită rămîie-le povaţă,
L-a iadului prăpăstii pogoare-se de vii;
O moarte necurmată să pască-a lor viaţă,
Cutremur, spaimă, groază, ajungă aşea fii !

Restul producţiei poetice este sub orice critică. Omul însuşi nu era, ca exponent al Ardealului oprimat, la înălţimea propriului său imn.

G. Sion

G. Sion (1822—1892) a devenit popular prin rizibila *Limba românească*:

ACADEMIA
BIBLIOTECA

Mult e dulce şi frumoasă
Limba ce vorbim,
Altă limbă armonioasă
Ca ea nu găsim.

Traducerile (*Mizantropul* de Molière, *Horaţiu* de Corneille, *Phedra* şi *Athalia* de Racine, *Zaira* de Voltaire etc.), piesele originale *(Candidat şi deputat, La Plevna)* sînt fără însemnătate. Interesant e doar memorialistul din *Suvenire contimporane. Emanciparea ţiganilor*, istorie a unui ţigan rob, născut din legăturile boierului Cantacuzin Paşcanu cu o frumoasă ţigancă, împins la sinucidere, fiindcă, umblat prin lume, în Franţa, nu capătă slobozenia spre a se căsători cu o franţuzoaică, e o naraţiune condusă în tonul unui memorial francez din sec. XVIII. *Fraţii Cuciuc* tratează problema ereditătii criminale cu elemente de basm arab. Un turc paricid transmite urmaşilor fatalitatea delicvescenţei, şi ultimii descendeţi, doi fraţi Cuciuc, îşi ucid şi ei părintele şi merg la spînzurătoare satanici, ca nişte adevăraţi contemporani ai lui Rolla:

„... îmbrăcaţi în haine negre, purtînd pe cap nişte caschete de plisă neagră, cu pantalonii sumeşi, ca să nu-i umple de noroi, ţinîndu-se de braţ unul de altul, mergeau veseli ca la o paradă, salutînd în dreapta şi în stînga pe cei ce cunoşteau."

Un memorial trăieşte din amănuntul care colorează o epocă. Sub acest raport *Suvenirile* sînt o galerie de tablouri de un pitoresc fastuos.

C. Negri

C. Negri (1812—1876), care a jucat un însemnat rol politic în pregătirea diplomatică a Unirii, frate al Elenei Negri, „steluţa" lui V. Alecsandri, fiu vitreg pe de altă parte al poetului Conachi, a lăsat cîteva poezii de amator. Darurile lui veritabile se revarsă în corespondenţa franceză, în care afecţiunea pentru copii, bonomia omului bătrîn, informaţiile mărunte, despre cele mai neînsemnate lucruri casnice (varză

de Bruxelles)-se amestecă şi se îmbracă într-un stil creionat de fermier literar, superior cu mult materiei.

D. Dăscălescu

Din *Zorile* şi din *Scrisorile din Ţara ţinţărească* ale înfocatului unionist focşănean D. Dăscălescu, sînt puţine strofe revelabile. Pitorească apare doar confesiunea autobiografică *Mijloacele*:

M-am născut cam pe-acea vreme pe cînd limba cea grecească
Şi ştiinţa de plăcinte nu mai da nici un folos;
Pe cînd cele vechi mijloace neputînd să mai slujească,
Multe şlice şi benişe rămăsese de prisos;
Obiceiuri şi tradiţii de mulţi secoli consfinţite
Cu greceasca şi plăcinta dimpreună au perit,
Altă limbă, tot streină, şi năravuri mai cioplite
Se sili de-atunci să-nveţe tot românul iscusit.

G. Săulescu, C. Caragiale, E. Vinterhalder, D. Gusti, N. Istrati, Al. Pelimon

În afara oricărui interes literar sînt paharnicul Gheorghe Săulescu, poet şi autor didactic (*1798), C. Caragiale, actorul, poet şi el şi autor dramatic (1812—1877), E. Vinterhalder (1808—1869), tovarăşul de tipografie al lui C.A. Rosetti, autor al unei culegeri de poezii *Flori şi scaeţi pe malul Dîmboviţei*, D. Gusti (1818—1887), protejatul salonului literar al lui G. Asachi, N. Istrati (1818—1862), poet netalentat şi anitunionist, poligraful Al. Pelimon (1820—1881), evocator în versuri de timpuri eroice.

C. D. Aricescu

De la C.D. Aricescu (1823—1886), istoric bine documentat al mişcărilor de la 1821 şi 1848, se pot reţine dintr-o pro-

ducție întinsă și aridă, ba chiar ridiculă, în maniera lui Bolintineanu, aceste emoționante versuri pe vechea temă a caducității civilizațiilor:

Patruzeci de secoli trec pe dinainte
Și fieștecare își recheamă-n minte
Imperii, popoare, care nu mai sînt,
Care gem uitate în negrul mormînt,
Sau care lăsară numai al lor nume
Din zgomotul mare ce făcură-n lume!

Unde este Roma, unde e Atena?
Unde e Palmira, unde Cartagena?
Unde este Tirul, unde e Sidonul?
Unde Ecbatana, unde Babilonul?

Unde este Cesar și Napoleon?
Unde este Brutus, unde e Caton?
Unde e Platone, unde e Socrat?
Und-Epaminonda, unde Ipocrat?

Ioan Sîrbu

Nu se poate vorbi esteticește de o poezie a basarabeanului Ioan Sîrbu (1830—1868), autor de *Fabule* și al unor *Alcătuiri* (Chișinău, 1852). Însă în condițiile de stînjenire culturală în care scria, gestul lui e merituos și se cade să-i citățm o descripție a carnavalului:

Cu-a carnavalului sosire,
În scîrbe să face lipsire;
Căci făcutele nenumărate
Sînt cu beția-ncurcate.

Pe la multe făgădăi,
Vezi veselii și bătăi,
În care dă rusu strigare
Să-i de *blini* unse tare
Și o ocă băutură,
Să-i de nouă gînditură;

204

Deci intră şi moldoveanul,
Căutînd în pungă banul,
Dar găsind el mărunţele,
Strigă să-i de plăcinţele.

Al. Donici

Fabula a înflorit în această vreme, mai ales că permitea aluziile politice. Dar vreun fabulist care să atingă limitele artei nu întîlnim, şi basarabeanul Al. Donici (1806—1866) face figură onorabilă doar printr-o cadenţă mai sprintenă, ca în această fabulă unionistă:

Racul, broasca şi o ştiucă
Într-o zi s-au apucat
De pe mal în iaz s-aducă
Un sac cu grîu încărcat.
Şi la el toţi se înhamă:
Trag, întind, dar iau de samă
Că sacul stă neclintit,
Căci se trăgea neunit.
Racul înapoi se da,
Broasca tot în sus sălta,
Ştiuca foarte se izbea
Şi nimic nu folosea.
Nu ştiu cine-i vinovat,
Însă, pe cît am aflat,
Sacul în iaz nu s-a tras,
Ci tot pe loc a rămas.

Capitolul IX

VASILE ALECSANDRI

V. Alecsandri (1821—1890) era moldovean prin tată şi mai curînd muntean prin mamă; dar prin amîndoi părinţii avea mult sînge grecesc, din al grecilor de aici, bineînţeles. Nuanţa sa temperamentală se lămureşte deplin prin această împrejurare. El are aristocratismul elinic, infatuarea aceea stăpînită cu amabilitate (era de un orgoliu imens), oroarea de mediul insalubru şi vulgar, aptitudinea înnăscută pentru viaţa în cercurile fine şi la curte, darul convorbirii. Junimiştii şi-l aminteau venind la şedinţele lor. Poetul obsecvios şi rece strîngea mîna lui Maiorescu şi a lui Jacques Negruzzi, care se grăbeau să-i împingă fotoliul, şi saluta global şi cu dignitate restul asistenţei ridicate respectuos în picioare. Elinitatea, în sens românesc, a lui Alecsandri se verifică în nostalgia statornică de mare şi de spaţiul exotic, în călătoriile lui neîntrerupte, în oroarea de frig, de zăpadă. Iarna poetul hibernează la Mircești, primăvara iese „à la recherche du soleil". Munţii înălbiţi de nea, brazii încărcaţi cu ţurţuri preferă să-i vadă de pe ferestrele castelului Peleş, cu picioarele „pe covoare groase unde nu pătrunde frigul". Ceaţa Parisului i se pare infernală, cimeriană, şi lumea aceasta „bîntuită de stihii, vînt, umezeli, ger, neguri" o socoteşte greşit concepută, pricină de fiori şi triste cugetări. Şi în afară de asta Alecsandri e indolent, căutător de inerţie, de kief. El e un „culbec" închis în casa lui, un peştişor încălzindu-se la soare, la superficia apei, încercînd un sentiment penibil la ideea deplasării. Avea impresia că dacă şi-ar fi
106 constrîns gîndul vagabond spre un scop precis, ar fi făptuit

o acțiune rea, ca și cînd ar fi împușcat o rîndunică. Destul de bogat, Alecsandri a călătorit cu voluptate toată viața, cercetînd îndeosebi mările calde, scăldîndu-se pe țărmurile lor, căutînd vehiculele legănate, trăsurile de poștă, corăbiile, gondolele, mereu cu nostalgia îmbarcării, pînă într-atît că la Marsilia, văzînd două vapoare, unul pentru China, altul pentru America, e cuprins de turburare. O astfel de pasiune pentru elementul acvatic nu e proprie românului carpatin. Alecsandri are în preajma Mirceștilor o copie redusă a apelor exotice, lunca Siretului, regiune băltoasă printre mari sălcii, sugerînd miniatural misterioasele lacuri meridionale, și pe marginea cărora cade în extatica lui solară. În poezia populară poetul a găsit un corespondent al firii sale amabile. Poezia folclorică, în latura erotică în care a folosit-o e fără tragism, ușor oftătoare, elementar sensuală, diminutivală și în fond glumeață. Alecsandri, care s-a căsătorit foarte tîrziu din rațiuni de pur confort casnic, a avut multe iubiri ce n-au zdruncinat firea lui calmă. Vestita Niniță (Elena Negri, sora lui C. Negri), obiect al sentimentalei *Steluțe*, a scos poetului cîteva accente duioase, pe care biografia le dovedește fără profunditate. Elena Negri fusese căsătorită, nu era deci Virgina imaculată asemeni divinei Beatrice, greu de atins, dureros de pierdut.

Foarte mult din opera poetică a lui V. Alecsandri s-a perimat. Însă meritul istoric al poetului, chiar pentru această parte, rămîne inatacabil. Alecsandri a luat poezia populară (din care a făcut o culegere), mai potrivită sensibilității contimporanilor, și i-a dat mici retușări coloristice în stil romantic. Sîntem în epoca lui Prosper Merimée, a interesului pentru romanțele spaniole și baladele sîrbești. Găsești în *Doine* sugestii de mari tablouri, litografii fantastice în care o Babă Cloanță săvîrșește nocturnele călăriri satanice, ori șapte frați încălecați pe zmei aleargă pentru o fată cu flori galbene în păr. Mai ales caracteristică este jalea într-o geografie fabuloasă, făcută din pustiuri, din prăpăstii, în care călugărița lunatecă se înfundă în mari păduri la chemarea iubitului anonim:

Hai cu mine-n codrul verde
S-auzi doina cea de jale
Cînd plăieșii trec la vale
Pe cărarea ce se pierde.

Să vezi şoimul de pe stîncă
Cum se-nalţă, se izbeşte
Peste corbul ce zăreşte
În prăpastia adîncă.

Hoţul lui Alecsandri e cam în stilul piraţilor romantici, grandilocvent, teatral, omorîtor de ciocoi (genul lui Ed. About pare evident):

Iar ciocoiul cum se pleacă,
De mă vede la potică!
Cum, smerit, în genunchi pică
Şi de fală se dezbracă!

Am doi zmei de bună cale,
Doi!... nici vîntul nu-i întrece!
Am tovarăşi doisprezece
Şi la brîu patru pistoale.

Ceea ce supără îndeosebi pe cititorul de azi este erotica lui Alecsadri cu dulcegăria ei prea cunoscută. Zamfira cu umedă „guriţă", cu flori pe „sînişor" consultă luna asupra simţirii din „inimioară", cînd pasărea doarme cu capul „sub aripioară". Elena fusese o „frumoasă îngerelă cu albe aripioare", dătătoare de „plăceri încîntătoare" şi „dulci sărutări". Doi flăcăi muşcă sînul a două fete şi le sărută după numărul mărgelelor din salbă, apoi pleacă „cîntînd în poeniţă", cu „salba-n chinguliţă".

Originalitatea lui Alecsandri nu s-a arătat în toată puterea decît tîrziu prin pe drept preţuitele *Pasteluri*. De obicei se observă aici percepţia naturii, totuşi nu aceasta e formula critică de înţelegere cea mai adecvată. Alecsandri, om indolent şi terorizat de intemperii, ascuns iarna în casa lui de la Mircesti pe care zăpezile o apasă cu albele lor blănuri, se dedă kiefului său hibernal la gura sobei (succedaneu de soare) şi creează astfel la noi poezia intimităţii:

Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse;
În sobă arde focul, tovarăş mîngîios,
Şi cadrele aurite ce de pereţi sînt prinse
Sub palida lumină apar misterios.

Afară plouă, ninge; afară-i vijelie,
Şi crivăţul aleargă pe cîmpul înnegrit...

Aşa-n singurătate, pe cînd afară ninge,
Gîndirea mea se primblă pe mîndri curcubei
Pîn'ce se stinge focul şi lampa-n glob se stinge,
Şi saltă căţeluşu-mi de pe genunchii mei.

Groaza de fenomenul boreal i-a prilejuit lui Alecsandri cîteva strofe ce sînt mici capodopere. În *Miezul iernii*, joasa temperatură usucă pădurea în sunetul de orgă al vîntului, prefăcînd totul în diamante:

În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!
Stelele par înghețate, cerul pare oțelit,
Iar zăpada cristalină pe cîmpii strălucitoare
Pare-un lan de diamanturi ce scîrţie sub picioare.

Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Şi pe ele se aşează bolta cerului senină
Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină.

O! tablou măreţ, fantastic!... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca veşnice făclii.
Munţii sînt a lui altare, codrii organe sonoare
Unde crivăţul pătrunde, scoţînd note-ngrozitoare.

Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă nici un pas;
Dar ce văd?... în raza lunii o fantasmă se arată...
E un lup ce se alungă după prada-i spăimîntată!

În *Iarna*, închipuirea e o vreme îngrozită de putinţa unei ninsori totale, de sfîrşit de lume, pînă ce zurgălăul spulberă sinistrul vis:

Din văzduh cumplita iarnă cerne norii de zăpadă,
Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă,
Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi,
Răspîndînd fiori de gheaţă pe ai ţerii umeri dalbi.

Ziua ninge, noaptea ninge, dimineaţa ninge iară!
Cu o zale argintie se îmbracă mîndra ţară;
Soarele rotund şi palid se prevede printre nori
Ca un vis de tinereţe printre anii trecători.

Tot e alb pe cîmp, pe dealuri, împrejur, în depărtare;
Ca fantasme albe plopii înșirați se pierd în zare;
Și pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum,
Se văd satele pierdute sub clăbucii albi de fum.

Dar ninsoarea încetează, norii fug, doritul soare
Strălucește și dismiardă oceanul de ninsoare,
Iat-o sanie ușoară care trece peste văi . . .
În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi.

Romanticii cădeau în melancolii în fața lacurilor. Pe Alecsandri îl umple de o surdă spaimă șuierul vîntului:

Ziua scade: iarna vine, vine pe crivăț călare,
Vîntul șuieră prin hornuri respîndind înfiorare.
Boii rag, caii rînchează, cinii latră la un loc,
Omul, trist, cade pe gînduri și s-apropie de foc.

Prin temperamentul său de șopîrlă, Alecsandri notează în chip fericit plăcerea nemișcării la soare, pirotirea euforică:

Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică
Și, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică.
Rîul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur.

Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i verde
Și privesc cum apa curge și la cotituri se pierde,
Cum se schimbă-n vălurele pe prundișul lunecos,
Cum adoarme la bulboane, săpînd malul năsipos.

Cînd o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară,
Cînd o mreană saltă-n aer dup-o viespe sprințioară,
Cînd sălbatecele rațe se abat din zborul lor,
Bătînd apa-ntunecată de un nour trecător.

Și gîndirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel rîu care-n veci curge, făr-a se opri din cale.
Lunca-n juru-mi clocotește! o șopîrlă de smarald
Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald.

Călătorul pasionat din el evoacă nostalgic și cu destulă policromie, la vederea cocorilor, marile regiuni toride:

Ele vin din fundul lumii, de prin clime înfocate,
De la India brahminã, unde fiarele-neruntate,
Pardoşi, tigri, şerpi gigantici stau în junglă tupilaţi,
Pîndind noaptea elefanţii cu lungi trompe înarmaţi.

Fericite călătoare! zburînd iute pe sub ceruri,
Au văzut în răpegiune ale Africei misteruri:
Lacul Ciad şi munţii Lunii cu Pustiu-ngrozitor,
Nilul alb cărui se-nchină un cumplit negru popor.

Călătoare scumpe mie!... Au lăsat în a lor cale
Asia cu-a sale rîuri, Caşemirul cu-a sa vale,
Au lăsat chiar Ceylanul, mîndra insulă din rai,
Şi revin cu fericire pe al ţării dulce plai!

Alecsandri a presimţit parnasianismul (şi nu s-ar putea şti în ce măsură l-a cunoscut), mergînd instinctiv în sensul contemporanilor lui Gautier şi Ménard. Impasibilitatea asiată a mandarinilor printre lacuri placide şi plante exotice l-a încîntat (recunoştea şi acolo euforia indolenţei), şi pastelele sale chineze, delicate ca nişte desene pe porcelană, sînt surprinzătoare:

Mandarinu-n haine scumpe de mătasă vişinie,
Cu frumoase flori de aur şi cu nasturi de opal,
Peste coada-i de păr negru poartă-o vînătă chitie
Care-n vîrf e-mpodobită c-un bumb galbin de cristal.

Fericit, el locuieşte un măreţ palat de vară
Plin de monştri albi de fildeş şi de jaduri preţioşi.
Mari lanterne transparente de o formă mult bizară
Respînd noaptea raze blînde pe balauri fioroşi.

O deschisă galerie, unde-a soarelui lumină
Se strecoară-n arabescuri prin păreţii fini de lac,
Prelungeşte colonada-i pe-o fantastică grădină
Ce mirează flori de lotus în oglinda unui lac.

Ochiul vesel întîlneşte, pe colnice-nverzitoare,
Turnuri nalte şi pagode unde cîntă vechiul bonz,
Şi auzul se resimte de vibrări asurzitoare,
De răsunetul metalic al tam-tamului de bronz.

Deşi poetul nu se poate abţine de a nu lega o mică intrigă amoroasă, absolut puerilă, între un mandarin şi o mandarină, încheierea e de o fineţă caligrafică neîntrecută:

Dar el stă în trîndăvie pe-un dragon de porcelană,
La minunile frumoase ce-i zîmbesc, nesimţitor,
Soarbe ceaiul aromatic din o tasă diafană
Şi cu drag se uită-n aer la un zmeu zbîrnîitor.

Un alt pastel chinez are un aer factice de paravan falsificat. Oricum, tăind plictisitoarele dulcegării, desenul rămîne interesant:

Pe-un canal îngust ce curge ca un şerpe cristalin
Se înşiră chioşcuri albe cu lac luciu smălţuite...

Pe sub nalte coperişuri care-n margini s-albiesc,
Galerii cu mari lanterne şi cu sprintene coloane
Au comori de plante rare ce la umbră înfloresc
Şi-n ghirlande parfumate se revarsă pe balcoane...

Iar în fund, peste desimea de pagode azurii,
Ca un bloc de porcelană, falnic, sprinten se ridică
Un turn nalt cu şapte rînduri şi cu şapte galerii,
Unde ard în casolete flori de plantă-aromatică.

Mai departe, în *Legende*, prinzînd cu uşurinţă maniera lui V. Hugo, fără a pătrunde în subtilităţile ei, Alecsandri trece de la porcelana fină la fantasticul monstruos şi colosal. Eroicul acestor lungi naraţiuni puternic oratorice, presărate cu liste lungi de nume proprii cărora le lipseşte rezonanţa orchestrală, este cam fanfaron şi sadic. Dar se întîlnesc fragmente remarcabile. Iată o pădure crispată, dementă:

În cea pădure veche, grozavă, infernală,
Cărarea-i încîlcită şi umbra e mortală,
Şi arbori, stînci, prăpăstii şi oricare făptură
Iau forme uriaşe prin negura cea sură,
Aspecturi fioroase de pajuri, de balauri,
De zmei culcaţi pe dîmburi, de şerpi ascunşi în găuri,
De toate-acele fiare povestice, de pradă,
Ce luna giulgiuieşte cu alba ei zăpadă.
Copacii întind braţe lungi, ameninţătoare,
Nălţînd pe toată culmea cîte-o spînzurătoare;
Şi stîncile, fantasme pleşuve, mute, oarbe,

Deschid largi negre peşteri menite de a soarbe
În umbra lor adîncă şi de misteruri plină
Pe omu-mpins de soartă a piere de lumină . . .

sau o miniatură persană:

Se duce calul Graur spre codrii de stejari,
În care greu se luptă balaurii cei mari
Cu pajuri năzdrăvane născute-n ceea lume;
Prin locuri unde şerpii brilianturi fac din spume,
Şi zmeii fac palaturi de-argint cu turnuri dese
Ca-n ele să ascundă frumoase-mpărătese.
El trece prin poiene cu tufe aurite,
În care se alungă şopîrle smălţuite
Şi blînde păsărele ce cîntă-n cuibul cald,
Avînd rubine pliscuri şi ochii de smarald.

Piesa de rezistenţă a culegerii este *Pohod na Sybir*, romanţă intenţionat monotonă şi declamatorie în felul *Grenadirilor* lui Heine, de o compoziţie savantă, în care fiece repetiţie cade ca un ropot de tobe sinistre. Tema este veşnica groază a lui Alecsandri de geruri, reprezentată prin viziunea unei deportări în Siberia:

Sub cer de plumb întunecos,
Pe cîmp plin de zăpadă
Se trăgăneză-ncet pe jos
O jalnică grămadă
De oameni trişti şi înghemţaţi
Cu lanţuri ferecaţi.

Sărmani! . . . de şase luni acum,
Ei merg fără-ncetare
Pe-un larg pustiu ce n-are drum,
Nici adăpost, nici zare.
Din cînd în cînd un ostenit
Mort cade, părăsit!

E lung cel şir de osîndiţi!
Pe vînăta lor faţă
Necontenit sînt pălmuiţi
De-un crivăţ plin de gheaţă,
Şi pe-al lor trup de sînge ud
Des cade biciul crud.

În urma lor și pe-mprejur,
Cazaci, baskiri sălbatici
Cu suliți lungi, cu ochi de ciur
Alerg pe cai sburdatici,
Și-n zarea sură stă urlînd,
Urlînd lupul flămînd.

O mare parte din activitatea sa Alecsandri o consacră teatrului, care convenea spiritului său critic, bonom, și aspirației lui la succesul imediat. În bună măsură a localizat. *Ginerele lui Hagi Petcu* este *Le gendre de Mr. Poirier* a lui Augier în dialect moale moldovenesc și în decor oriental. Politeța franceză e înlocuită cu ceremonia fanariotă: „Plecăciune, *beizade* . . . Mă simt foarte cinstit, *bei-mu* . . . de vreme ce vărul *evgheniei*-voastre v-au *proskalisit*, nu încape nici o *aporie* . . ." *Farmazonul din Hîrlău*, *Modista și cinovnicul*, *Creditorii*, *Doi morți vii*, *Agachi Flutur*, *Chir Zuliaridis*, *Sgîrcitul risipitor*, *Sfredelul dracului* și altele sînt prelucrări de piese franceze, mărturisite ori presupuse, în stil vodevilesc, cu obișnuita tipologie a comediei franceze în care zgîrcenia primează. Alecsandri contribuie cu o veselie nesilită și cu geniul numelor proprii burlești: Jignicerul Vadră ot Nicorești, Șatrarul Săbiuță, Postelnicul Taki Lunătescu, Nastasi Cîrcei, Nae Năucescu, Lică Panglică, Tingerică-Rumenică, Curculets Istets, Fărocoastă, Balamucea-Parcea, Toader Buimăcilă, Ghiță Coșcodan, Chir Chirilă, Șatrarul Nărilă etc. Dintre toate aceste piese, reprezentabile sînt încă *Iorgu de la Sadagura* și seria peripețiilor cucoanei Chirița (*Chirița în Iași sau două fete și-o nevastă*, *Chirița în provincie*, *Cucoana Chirița în balon*). Cea dintîi înscenează conflictul între tombatere și bonjurişti. Pitarul Enachi Damian, om de modă veche, cu antereu, blană și căciulă brumărie, își așteaptă cu masă întinsă pe nepotul Iorgu de la „afcademiile din Sadagura". Pentru a scoate în evidență înapoierea pitarului, prin care se apără caricat o teză, autorul scoate pe scenă pe Gahița Rosmarinovici, femeie cu idei înaintate, tot atît de legitime în fond, umflate și ele. Gahița poartă beretă cu pene, rochie bufantă de coloare vie și evantai. Umerii și brațele îi sînt goale, obrazul foarte dres e împestrițat cu benghiuri. Tînărul Iorgu, sosind în costum bonjurist și cu lornion în mînă, e plăcut surprins de occidentalismul Gahiței. El cere numaidecît „Madamei felicitatea declina-

ţiei" numelui ei, iar Gahiţa nu poate refuza „desirul" unui „Monsiu" aşa de distins, care o contemplă prin lornion, fiindcă „cetirea necontenită a uvrajelor" i-au „cam slăbit puterea razelor vizuale", altfel zis „ochelnica". Chiriţa este o contesă d'Escarbagnas şi după cum s-a dovedit o Madame Angot, personagiu popular în teatrul bulevardier de la începutul veacului XIX. Ea e o cochetă bătrînă şi totdeodată o bună mamă, o burgheză cu dor de parvenire, dar şi o inteligenţă deschisă pentru ideea de progres, o bonjuristă în fine. Amestecul de anteree şi fracuri din aceste vodeviluri, de moldovenească grecizantă şi jargon franco-român, de tabieturi patriarhale şi de inovaţii de lux occidental, dă un tablou inedit, încîntător pentru ochiul de azi. Veselia nebună a cupletelor, învîrtirea în danţ a personagiilor, bufoneria enormă, dar nu trivială, dau naştere unei plăcute emoţii arheologice. Leonaş cere, de pildă, sub ameninţare de sinucidere, portretul Chiriţoaei, iar aceasta cu multe mofturi de ingenuă scoate din sîn o adevărată cadră de perete. Surugiul dezvoltă pe scenă un repertoriu întreg de ocări: „Hi, hi hi, hi, copii . . . nu mă lăsaţi . . . Hi, hi, tătucă . . . Hi, hi, mînca-v-ar lupii . . . Hi, Iudă . . . Hi, jupitule. Eaca mă !. . . c-or să mă lase în trocan . . . Hi, hi, da, hi . . . lua-v-ar dalacu . . . prohodi-v-ar cioarele ! . . ."

Se mai pot nota micile operete naţionale *(Nunta ţărănească, Paraclisernl* etc), din care cea mai interesantă este *Sinziana şi Pepelea*, obîrşie a viitoarelor basme dramatizate din literatura română. Avem de a face cu un Papură-Împărat, după a căruia fată, Sinziana, aleargă Pepelea, Pîrlea-vodă (simbol al secetei), Lăcustă-vodă şi alţii. Fata e furată de un zmeu. Fabulosul e umplut cu bufonerii, nu totdeauna de bun gust, cu aluzii la stări prezente, dealtfel ca şi în basmele dramatizate ale lui Carlo Gozzi. Tîndală şi Păcală, sfetnici fricoşi şi fără onestitate, sînt din tagma lui Pantalone şi a lui Tartaglia.

Dintre piesele masive apare mai bine construită comedia severă *Boieri şi ciocoi*, care osîndeşte generaţia venală a vechii protipendade de la 1840—1846, aceea care s-a lăsat cumpărată de evreii imigraţi, spre a fi săpată la rîndu-i de parveniţi ca Lipicescu şi pitarul Slugărică. Interesul piesei rezidă mai ales în desfăşurarea înceată şi amănunţită, în lipsa unei expoziţii morale bogate şi în coloratura epocală a scenelor.

Adevărata maturitate dramatică a lui Alecsandri începe cu *Despot-vodă*, piesă cu mult din maniera lui V. Hugo, fără beţia lirică şi retorica aceluia, cu o viziune a lumii în schimb mai pozitivă. Conflictul fundamental, consacrat în teatrul istoric românesc, este nu între indivizi, ci între ambiţia voievodului de o parte şi rezistenţa tradiţiei şi a corpurilor constituite pe de altă. Vechiului cor din tradiţia elină îi ia locul ţărănimea, factor ostil şi totdeodată spectator impasibil al agitaţiei eroului, în spiritul unei religii a deşertăciunii. Criteriul faptelor fiind pe acest pămînt bunul-simţ, obiceiul pămîntului, eroii inteligenţei şi ai iniţiativei fac în acest teatru o figură mizerabilă şi antipatică. Despot e un aventurier ambiţios, inteligent, cult, mare seducător de oameni, uşor pompos şi fanfaron, cum se şi cuvine unui conducător. El cîştigă numaidecît pe toţi. Prăbuşirea lui nu se poate explica prin trădarea unei femei ori a unor unelte de înălţare, ştiut fiind că un principe găseşte oricînd alte femei şi alţi acoliţi care să-l înconjure. Despot cade prin chiar însuşirile lui, incompatibile cu starea ţării, prin idealurile lui utopice. Universitate la Cotnar, cruciadă împotriva Semilunei, astea nu încălzesc pe boierii conştienţi de imposibilitatea lucrurilor. Scena finală, cu discursul emfatic, foarte academic („Mi-arunc din cap coroana! ... din mînă sceptru-mi scot ... Nu mai sînt domn! ... acuma ucideţi pe Despot!") e plină de adevăr local. Boierimea şovăie o clipă, uluită de oratorie, totuşi Despot cade înjunghiat, fiindcă istoria Moldovei arată cum că mijlocul tradiţional şi sănătos de a scăpa de un pretendent extern este uciderea.

Prin *Fîntîna Blanduziei*, *Ovidiu* şi o altă dramă *Virgiliu*, anunţată dar neefectuată, V. Alecsandri înţelegea să definească drepturile geniului în genere şi ale sale în particular. Campania de denigrare pornită împotrivă-i îndeosebi de Al. Macedonski (devenit în prima piesă Zoil) îl atinsese. Horaţiu, socotindu-se geniu, mai presus de ultragiile vîrstei, speră să obţină dragostea sclavei Getta, pe care o iartă de necorespundere numai graţie împrejurării că aceasta îi regăseşte manuscrisul pierdut al *Artei poetice*. Ovidiu se crede autorizat să iubească orice femeie, fără a fi urmărit de gelozie, şi să-şi ridice ochii chiar asupra nepoatei împăratului:

Cezar, mă mir de-al tău sarcasm,
Tu care cu poeţii trăieşti în confrăţie ...

Horaţiu şi Virgiliu posed-o-mpărăţie
Ca tine, al lor geniu cu-al tău în zbor unit
Clădesc din timpul nostru un secol strălucit.

Întîia dramă e amabilă, spectaculoasă, poetică nu în poezia exterioară, foarte superficială, cît în problema de bază. Horaţiu suferă criza lui Goethe, o vitalitate sufletească excepţională în lupta cu fireasca ruină a omului. *Ovidiu* însă e o piesă falsă, în care timp de patru acte se pregăteşte indignarea lui August, pentru ca în al cincilea toate personagiile principale să se adune în chip artificial la căpătîiul poetului muribund, la Tomis. Ovidiu are viziunea României viitoare:

Şi Istrul moşteneşte al Tibrului renume . . .
Se naltă-n nouă Romă, renaşte-o nouă lume.

Proza este partea cea mai trainică a operei lui Alecsandri. Exonerat de obligaţia metrică şi de gravitatea lirică, scriitorul îşi revarsă în pură divagaţie toate darurile sale amabile: umor, pictură, înlesnire orientală de narator. Neavînd invenţie, el înclină spre jurnalul de călătorie, gen atunci la modă, ilustrat de Chateaubriand şi de Lamartine, pe care, în lipsa marelui sentiment geografic, îl interpretează în sensul lui Al. Dumas şi Ed. About. Cu ochiul unui desenator pasionat de detalii inedite, surprinzînd exoticul fără a-l transfigura, Alecsandri are predispoziţia statornică, de categoria spiritului critic, de a nota grotescul şi pestriţul, pretenţia de „humour" britanic. *Buchetiera din Florenţa* e o nuvelă romantică de tipul tenebros, în care tot ce poate interesa este o îngroşare cu pensula a misteriosului italic în cîteva graţioase gravuri de epocă, din care se poate reţine interiorul Domului Santa Maria del Fiore cu ecourile lui de orgă. *Istoria unui galbăn şi a unei parale* e condusă într-un spirit cu totul francez. Galbenul, trecut din mînă în mînă, povesteşte paralei vicisitudinile sale, desfăşurînd o galerie de tineri, de la bonjuristul cu frac pînă la despuiatul lăieţ. *Un salon din Iaşi* reprezintă o colecţie de instantanee umoristice de epocă, confruntări între bonjuriştii cu frace şi legături albe la gît, semănînd a „ciocli din Paris" şi a „ahtori nemţi", stîrnind ilaritatea bătrînilor, care la rîndu-le, împiedicaţi în anterie, răscopţi în giubele, suportă ironia tinerilor:

„*Boierul*: Ce face? Poate blana mea nu-i frumoasă? Ce rîdeţi, mă rog, ce rîdeţi?

Domnul P.: Rîdem, pentru că ţi-e blana de *rîs*."

Dridri, roman abia început, e notabil doar prin stilul de epocă, prin cîteva gravuri de interior modern luxos, prin cutare scenă pitoresc fioroasă de viață hoțească la 1848. Spiritual este de asemeni jurnalul călătorului francez la Balta-Albă, cu tot acel amestec bizar de evropenism maxim și primitivitate. *Călătoria în Africa* nu-i simplu jurnal, ci un sistem narativ pe principiul *Decameronului*, în care planul exterior e mereu străpuns de planuri lăuntrice. Astfel întîlnim acolo o istorie cu bandiți italieni, pe tema monstrului sensibil, de tipul Quasimodo, detestat de lume. Veselia e agreabilă și factice, ținuta generală ușuratică și persiflantă, rezultatul artistic o colecție de planșe impresioniste de un exotism cald, în mijlocul cărora atrage atenția în mod deosebit piața africană cu amestecul de arabi, berberi, negri și evrei, cu grămezile de curmale putrede, harbuji necopți, smochine de India, alune negre întinse pe rogojini sub un soare vărsînd torente de foc.

Critica lui Alecsandri, întemeiată pe ideile de progres și conservație cu măsură, care sînt ale lui C. Negruzzi și Kogălniceanu și vor fi ale lui Maiorescu, e numai o varietate, literar vorbind, a operei umoristice. O veselie nestinsă o alimentează, fie că S scurt e pus să se jeluiască redacției, fie că se parodiază pumnuleanul-ciune:

Plecăciune, plecăciune,
Ciune, ciune, ciune, ciune!
Arde-mi-te-ai pe-un tăciune,
Ciune, ciune, ciune, ciune!

Capitolul X

POEȚI MINORI

Al. Sihleanu

În 1855 V. Alecsandri scoase la Iași *România literară*, revistă săptămînală al cărei program continua pe acela al *Propășirii*: contribuții din toate părțile spațiului românesc, producții originale, progres măsurat și înțelept. Colaboratorii în viață sau postumi sînt de serie mai veche: Conachi, Beldiman, Bălcescu, Russo, Kogălniceanu, C. Negruzzi, C. Negri, Gr. Alecsandrescu, D. Bolintineanu, G. Sion, A. Donici, D. Dăscălescu, bineînțeles V. Alecsandri. Debutează aici cu versuri Al. Odobescu și reia activitatea poetică G. Crețeanu. Totuși în afara acestui cerc înflorea o poezie tînără de oarecare interes.

Al. Sihleanu (1834—1857), în singura lui culegere de versuri cu titlu lamartinian *Armonii intime*, e mai ales byronian. Poetul caută malurile „singurate" ale rîului, ar dori să ia parte la lupte sîngeroase, s-audă vuierea bombei, să se afle pe oceanul în furtună, ori printre munți gigantici și cataracte. Femeia iubită e „tainicul Luceafăr", pentru care varsă „valuri de lacrime de sînge" cîntînd jalnic pe harfă. Gelozia e plină de „furie", ucigașă. Într-o baladă, doi strigoi de cavaleri, Oscar și Condrad, luptă noaptea pe ruinele unui castel. În alta, orientalistică, adversari pentru o femeie sînt Pașa Sali și Orland. Sihleanu aduce în poezie un temperament sangvin, furtunos, aristocratic și barbar totdeodată. Poetul se simte bine către piscuri și solitudini, în natura abruptă, fioroasă:

Îmi place o natură cu fiii săi sălbatici,
Cu piscuri dărîmate, cu țărmuri singuratici,
Cu cedri-a căror frunte se-nalță pîn' la nori,

Cu munții săi gigantici, din cari furioase
Șiroaie cad și umplu prăpăstii negricioase
Cu zgomote și urlet ce umple de fior.

El caută „poezia ce muge ca furtuna", biciuind pe tirani, iar neliniștea blazată a lui Childe Harold se preface la el într-o ardoare valahă de explorație pe munte, bălți, bărăganuri:

Dar sufletul meu vecinic spre negre țărmuri zboară,
El vrea mișcări, sensații de-acele ce doboară
Și-n lupte ne tîrăște cu-a soartei vijelii,
Întocmai ca vulturul ce nu vrea cîmpul verde,
Cîmpia înflorită . . . o lasă, și se pierde
Prin nori, prin munți de gheață, prin bălți și prin pustii.

Găsim de asemeni chiotul autumnal, la cramă, în cîntecul vioarelor. Interesantă mai ales este dragostea violentă, de aparent stil romantic, a fiului de boier, domn absolut pe întinsul moșiilor. Năzărindu-i-se să-și vadă iubita, el sare în droșcă și strigă nebunește la surugiu:

Era noapte-ntunecoasă,
Nici o stea nu mai lucea;
Vijelia furioasă,
Cerul chiar se clătina.

Pe o cruce negricioasă
Buha jalnic se văita,
Și-n pădurea fremătoasă
Echo trist îi răspundea.

„Mînă iute cu-nfocare,
Mergi ca vîntul, și mai tare",
Surugiului strigam.

Căci pe-ăst timp de îngrozire,
Ca fantasmă, nălucire
Spre iubita mea zburam.

În compunerile epice se salvează versurile cu privelişti carpatine și intemperii (munții sălbatici, cuiburi de vultur, castele în cețuri, vijelii groaznice, trosnituri de arbori, clătinări de stînci). De memorat lupta zmeiască între Conrad și Oscar, la lumina torțelor și a fulgerelor:

Precum două vînturi ce din depărtare
Unul către altul suflă cu turbare,
Cavalerii ageri iute se pornesc;
Armele lor crude crîncen se lovesc.
Dar cum două valuri se izbesc turbate
Şi-napoi fug iarăşi repezi, spumegate,
Amîndoi cu spaimă crunţii aceşti fraţi
Îndărăt se-azvîrlă palizi, sîngeraţi.
Sîngele lor curge; ura însă creşte;
Privitorii tremur; — nimeni nu-i opreşte;
Ci ei toţi afară fug înspăimîntaţi,
Căci de întuneric sunt ameninţaţi.
Torţele stau toate gata a se stinge;
De-ale nopţei umbre sala se încinge,
Şi tot se mai bate negrii luptători
Luminaţi de fulgeri repezi, trecători.

Al. Depărăţeanu

Tînăr a murit şi Al. Depărăţeanu (1834—1865), care a rămas cu reputaţia unui neologizant rizibil:

Şi bellă, graţioasă, ca astra tremurîndă
Ce spuntă-ntîi pe ceruri era Ella de blîndă.
Din ochii ei azurul tot sufletul răpea,
Din buză-i toată vorba „amor, amor" zicea.

De fapt, franţuzismele şi italienismele sînt prea multe pentru o operă poetică: *verdură, mund, vermeliu, eclatant, nemic, vil, folastru, gueră, famă, donzelă, capelură, selbă* etc. Şi muntenismul e reprobabil: *ăla, d-alea, a România*. Depărăţeanu espaniolizează (a tradus din *Cancioneros de Romances* şi din Gil Vicente), dar în fond e un petrarchist, şi, cu toate bizareriile lui verbale, el a împămîntenit dintre primii extazul erotic, estetismul pictural, mai mult raffaelit decît botticellian, aurăria, lividitatea lilială, transparenţa. În *Lila* întîlnim fineţi extatice şi hieratisme necunoscute acelei vremi. În faţa poetului sumbru, ca o imagine de vitraliu, ca un elf care rade iarba, virgina dansează în lumina a o mie de făclii:

Dusă-n vals o credeai fee,
Nu femeie,
Avea aripi, nu picior;
Şi n-au fluturii-aripioare,
Mai uşoare,
Şi mai iuţi în zborul lor.

Era astfel de gentilă,
Şi d-agilă,
Că-şi părea cel mai frumos
Elf fantastic de balade
Ce-abia rade
Iarba-n jocu-i graţios.

Ceea ce încîntă urechea în *Vara la ţară* este exactitatea acordurilor, exuberanţa strofelor:

Locuinţa mea de vară
E la ţară:
Acolo eu voi să mor
Ca un fluture pe floare
Beat de soare,
De parfum şi de amor...

Spicul blond cu paie de-aur,
Scump tezaur
Pentru mari şi pentru mici,
Undulează-n mii de valuri
Între maluri
De sulfină şi d-aglici!...

Însăşi umbrele obscure
Din pădure,
Învelite-n giulgiul lor,
Sar pe sumbra bălărie
Într-o mie
De-nvîrtiri într-un picior.

În *Calul*, excurs liric asupra utilităţii nobilului animal (cu documentaţie fantastică), remarcabilă e viteza prozodică:

Moartea iarăşi scofîlcită
Şi-nvelită
În linţolu-i infernal,

Cu o coasă la spinare
Fuge tare,
Fuge tare tot pe cal!

Cînd fantastic zbiară surle,
Şi să urle,
Face munţii, ape, mal,
Noaptea-n sciba cea obscură,
Mi se-ncură
Riga Elfilor pe cal!

Depărăţeanu e un bucolic în stilul Salvator Rosa, cu tablouri imense, fără sălbăticii, poiene mari cu aburi ce se strîng sub lună, în ruina sombră populată de ciovlice şi bufniţe.

Teatrul lui Depărăţeanu e neglijabil. *Don Gulică sau Pantofii miraculoşi*, comedie-vodevil, nu-i decît o puerilă încercare burlescă. *Grigore-vodă*, dramă istorică în cinci acte, e plină de anacronisme şi stîngăcii, în proasta tradiţie Bolintineanu. La curtea lui vodă sînt „o mie de lampe, de lustruri şi de candelabre", vase de China şi de Japonia, Ghica are „minister" cu „miniştri", cutare umblă cu „carabina", iar altul rămîne „stupefact". Doar cîteva versuri luate în sine sînt sugestive, precum:

. . . .aş vrea să sparg un cap!
De solzii Majestăţii să-l rad ca pe un crap.

G. Creţeanu, M. Zamphirescu

G. Creţeanu (1829—1887), autorul popularului „Cîntec al străinătăţii" („Fie pîinea cît de rea, tot mai bine-n ţara mea"), e un făcător de goale versuri, moralizatoare şi pline de poncife, sau, cînd sînt erotice, cîntînd cu dignitate „copiliţe rumeioare" şi pe „gentila dona".

Nici Mihail Zamphirescu (1838—1878), amintit mai ales pentru „bufoneria literară" *Muza de la Borta rece*, împotriva „Junimii", nu era mai talentat. Acesta cultivă o poezie pesimistă, de genul cavernos. Poetul, uitînd de Dumnezeu „în

zi de decadință", se scufundă în „abizul profund de necredință", umplînd lumea de „tristele-i lamente", urmărit de un „rîs fatale". El, „dilectul amante", nu credea în femeie și viața îl dădea „somnolență". De disperare rîdea „ca un nebun".

Zamphirescu s-a specializat în „strigoi" *(Castelul morții, Mireasa strigoiului)*, descriind castele sinistre radcliffiane și scene cu spectre.

G. Baronzi

Vrednic de o prețuire mai mare este G.A. Baronzi (1828—1896), un nou Barac, productiv, ca o uzină, traducător și prelucrător de romane de Al. Dumas-tatăl și Al. Dumas-fiul, de Walter Scott, Eugène Sue, G. Sand etc., autor de poezii *(Cugetările singurătății, Nopturnele)*, epopei *(Romana, Daciada)*, drame *(Alestar)*, comedii, nuvele, romane originale *(Muncitorii statului, Fontana Zinelor)*. Pueril în genere, este surprinzător cînd prelucrează epica populară *(Legende și balade)*. De obîrșie insulară, el posedă un ochi educat pentru spațiul exotic și policromie. Cristalul, rubinul, coralul sînt materialele compozițiilor sale, statuete de Saxa, în care caricatura se amestecă, chinezește, cu bijuteria. Baronzi introduce în iconografia baladei elemente eline ori orientale (după tehnica zugrăvitorilor de sibile), titani, bucefali, dromaderi, elefanți, tigri. Turmele lui Oprișan sînt zugrăvite ca într-o *Halim*à (coarne lucrate în pietre nestemate, lîna — șire de mărgăritare și beteli), Ana-Flori e o asiatică cu brațele pline de scule. O legendă ne poartă chiar în India, văzută cu un exact simț al locului, Baronzi fiind parnasian fără să știe (de lucrurile indice avea însă cunoștință):

Și zicînd aceasta el luă cu sine
O juncană, un taur, doi albi elefanți,
O măsură plină de rododafine,
Două porumbițe, două căprioare,
Din Iran o urnă de mirositoare
Ș-alte flori de arbori odoriferanți.

Astfel el se urcă pe un deal de unde
Mahaarul mîndru curge spumător,
Revărsînd departe albele lui unde
Prin cîmpii smălţate de mii de buchete,
Ce nici Kanaverul p-ale lui tapete
N-a produs vrodată frumuseţea lor.

N. Nicoleanu

Ardeleanului Neagoe Tomoşoiu, travestit sub numele N. Nicoleanu (1835—1871), i s-a dat o importanţă nemeritată. Lira sa e sarcastică şi pesimistă. Născut într-o zi „funeste", „fatale", poetul era hotărît totuşi a combate. Misogin amar, grobian chiar, simţind „divina trebuinţă d-a iubi", el nu găsea tonul just de a cînta pe „cea mai dulce, mai frumoasă şi mai scumpă din femei", şi compoziţia cea mai acceptabilă e o parafrazare a lui Arvers:

Secreta mea durere se va-ngropa cu mine
Şi nimeni nu va plînge la capu-mi arzător
Un plîns de vecinic doliu, de vecinice suspine,
Căci viaţa-mi fu o lungă oftare de amor
Zădarnică, perdută ca şi cum n-ar fi fost!

Radu Ionescu

Dimpotrivă, Radu Ionescu (1832—1873) a lăsat nişte remarcabile uneori *Cînturi intime*, de un romantism negru delirant, ca această *Nopturnă*, teribil funerară:

Ascunde-te, o, lună, în marea de uitare,
Acolo şi voi, stele, duceţi-vă-a peri!
Să peară a voastre raze, ş-o noapte de teroare
Să vie-acum din haos pe ceruri a domni!

Să fie noaptea neagră! aşa îmi place mie,
Căci noapte şi în mine etern a esistat;
Să plane noaptea-asupră-mi, căci cerul cu urgie
În noaptea fioroasă pe mine m-a uitat.

În noaptea astă neagră să meargă-a mea durere
Spre cerul fără milă de nori acoperit;
Căci nimini nu m-aude acuma în tăcere,
Căci nimini nu mă vede, şi asta am dorit!

Suflaţi şi voi acuma, o, vînturi furioase,
Prin munţii cei gigantici, prin văile adînci;
Suflaţi pe mări întinse, şi undele spumoase
Făceţi-le să geamă spărgîndu-se de stînci.

Precursor al lui Bacovia, Radu Ionescu introduce primul în elegiile sale clavirul răsunător, la care cîntă fecioara în delir, invocînd umbra iubitului mort:

Subt mîna-mi tremurîndă cînd pianul lin suspină
Şi tristele-i accente din sînu-i zbor încet,
Şi dulcele Bellini cu Norma lui divină
Adoarme suferinţa ce arde al meu pept,

Te văz pe dinainte-mi c-un pas uşor a trece,
De mine te apropii la capul meu şezînd;
Şi după gîtu-mi palid tu pui o mînă rece
Şi alta plimbi pe piano de moarte trist cîntînd.

Într-un imn mistic, dedicat pianului, cîntă la clavir (tablou graţios) un „arhanghel":

Ah! cît de mult îmi place armonia cea lină
Ce sînul tău produce, o, pianule divin!

Frumos ceresc arhanghel; începe dar de cîntă,
Te pune-acum la piano şi cîntă în delir,
Înalţă sus la ceruri armonia-i cea sîntă.
Şi inima-mi şi suflet dîntr-însa se înspir.

Poetul avea noţinui de estetică, şi într-un articol, *Principiele criticei*, publicat în *Revista română*, se sprijinea pe Hegel.

I. C. Fundescu, Romul Scriban, N. Rucăreanu

I.C. Fundescu (1836—1904) a lăsat poezii şterse în maniera Bolintineanu *(Flori de cîmp)*, cu aplicaţiuni la viaţa mondenă, şi un „roman original", *Scarlat;* Romul Scriban ver-

suri neînsemnate în tradiția asachiană, între care *O noapte pe ruinele Sucevei;* N. Rucăreanu a fost semnalat de A. Odobescu. Ale sale *Modeste încercări poetice* (1873) cuprind prozaice instrucții de vînătoare, cu oarecari senzații proaspete de vigoare cinegetică.

N. T. Orășanu

N.T. Orășanu, imitator al lui Béranger, a fost spaima contemporanilor prin satirele sale astăzi cu totul anodine, lipsite de spirit și de decență. Totul era persiflat. Binișliul regreta vremurile vechi, deputatul, ministrul erau încîntați de slujbele lor. Orășanu nu cruța nici pe liberali („ceata lui Baboi"), nici pe conservatori și semăna porecle în dreapta și-n stînga. Lascar e „Mascarache", „Costa-Foru, „Costea-Furul", Carp, „Musiu Crap", Boliac, „Beau-Fleac", „Musiu Titu", „ungureanu unitu". Domnitorul Carol e atacat într-un chip nedemn. Mijlocul de divulgație al lui Orășanu era foaia săptămînală *Nichipercea*, căreia, spre a se sustrage represiunii, îi schimba des titlul: *Coarnele lui Nichipercea, Coada lui Nichipercea, Ochiul Dracului, Arțagul Dracului, Codița Dracului, Ghearele Dracului, Cicala, Sarsailă, Ghimpele, Urzicătorul.*

Gh. Tăutu, C. V. Carp

Cunoscut claselor prin onestele versuri patriotice („Ș-or-cît timp român voi fi / Nu mă tem că voi peri !"), Gh. Tăutu (1823—1885) cultivă și el „cîntecul", imitat după Béranger, jucat, cîntat, plin de aluzii azi stinse, și micul spectacol satirico-muzical, după pilda lui Alecsandri, ca *Odagiul socru sau Vasilica dragul tatei.* Fabulistul Costache V. Carp (1828—1880) e fără nici un merit.

Capitolul XI

PROZA ŞI TEATRUL DUPĂ 1859

Al. Odobescu

Al. Odobescu (1834—1895) e un „anticar" (istoric, arheolog), şi ca atare în nuvele atenţia lui merge în direcţiunea reconstrucţiei. Intuind spiritul facţionar al cronicilor muntene, el a evitat să strîngă acţiunea în jurul eroului central, insistînd asupra atmosferei. Eroul rămîne mereu personagiul „damnat" al romanticilor. Astfel în *Mihnea-vodă cel Rău*, ultimele cuvinte ale agonicului armaş Dracea, erou satanic, sînt comentate sinistru de zîngăniturile de cătuşe şi lanţuri din pivniţele în care zac robii. Pornind de la letopiseţ, Odobescu narează cronologic şi abstract, romanţînd istoria, iar plăcerea literară e numai de ordin stilistic. Scriitorul e un peisagist de dimensiuni mari şi un bun scenarist arheologic, cu grija coloarei locale. În *Doamna Chiajna*, şi lexicul, pînă aci moderat, e mai cromatic. Chiajna e „muiere capeşă şi dănoasă", oamenii sînt „zăbavnici" şi plini de „zăcăşie". Descrierea palatului domnesc e mai mult decît un tablou pentru plăcerea ochilor, e un studiu de arhitectură istorică, o întîie încercare de a determina stilul românesc. Palatul reprezintă personajul principal al nuvelei, ca Notre-Dame în romanul lui V. Hugo. Nuvela propriu-zisă nu există, şi Doamna Chiajna, care e singura interesantă (restul nuvelei se umple cu un episod romanţios banal), nu acţionează decît fugitiv, la moartea soţului ei şi în momentul uciderii. Cu toată lipsa invenţiei epice, programul personagiului e bun şi el trăieşte prin cîteva mişcări sumare. În biserică, atunci cînd vrăjmaşii, prin Badea Cluciarul, scuipă asupra cadavrului lui Mircea Ciobanul, Chiajna se dezvăluie ambiţioasă

și bărbătoasă. Într-un alt tablou mut, Chiajna, „rece, posomorîtă ca întotdeauna", își lasă mîna sărutată de domnițe, fetele ei. Ultima apariție a eroinei, scurtă, violentă, verifică posibilitățile firii ei aprige:

„— Unde-s puii de năpîrcă?... strigă el (Dumbravă Vornicul) cu glas răgușit, intrînd în cort cu mîna în șold. Li-a sosit ceasul peirii! halal di ei, fărtați!

— Pare-mi-se că-n beție ți-ai pierdut cumpătul vorbii, jupan Vornice, rosti Doamna înstrunîndu-și mînia, ori pesemne c-ai mintea ca de prunc într-atîta trupeșie?

— Taci, muiere; nu bîrfi! răspunse Dumbravă, nu doară c-ați socoti voi că-i Moldova țară di jac, să ni gioace ca pe urs o mișa pripășită pi la munteni și doi feciori di lele fărmecați, doi lîngăi ce li pute botu a lapte?... N-avem noi nevoie di domn muntean, munteanul îi om viclean; nu-i ca moldoveanul, ortoman, și dănos la mînă și la suflet fălos... Hai! voinici, drăguții mei, dați năvală de mi-i prindeți și mi-i legați colea cot la cot să-i ducem poclon lui Ioniță-vodă, ca doi berbecei di Armindean!

— Cîni nerușinați, liftă rea!... strigă Chiajna, spumegînd de turbare; dar Dumbravă nu-i dete vreme să urmeze zadarnicele sudălmi, ci, desprinzînd ghioaca de la brîu, o-nvîrti de cîteva ori cu brațu-i vîrtos și-apoi, glăsuind și un groaznic blăstem, o azvîrli drept în capul înfuriatei Doamne."

Psevdo-kinegheticos e o scriere foarte potrivită pentru Odobescu, bun causeur dar creator fără țîșnire. E un badinaj de erudit frecventator de saloane, o divagație amabilă, în tradiția Fontenelle, în jurul ideii de vînătoare, debutînd într-o pură manieră clasică. Erudiția digestibilă era încă foarte la modă din epoca preromantică. Text plin de exclamații și exaltări, aparat critic gemînd de citate greco-latine, iată maniera. Winkelmann, Barthélemy sînt astfel de erudiți lirici. Ceva mai tîrziu afectarea conversației libere apare ca un dispreț pentru haosul fanteziei romantice. Erudit, rafinat om de gust fără imaginație, Odobescu era făcut pentru acest joc comparabil cu *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre. Din *Laokoon*-ul lui Lessing scriitorul n-a luat decît aspectul erudit al paginii și un fel de pretenție instructivă, dealtfel refrigerantă, căci autorul german trata realmente o problemă, foarte sistematic, în vreme ce Odobescu bate cîmpii cu grație pe simpla firmă verbală a vînătoarei. *Psevdo-*

kinegheticos e un potpuriu, un magazin de bric-à-brac cuprinzînd orice obiect artistic, de la descripţia exactă de amator a unui tablou pînă la cuplet. Farmecul stă în scandalul de a surprinde un om atît de serios schiţînd cancanul pe scara rulantă a bibliotecii lui înţesate de autori greci, sau de a ascunde litografii libertine în sala cu marii maeştri ai picturii. Odobescu trebuie să fi lucrat, în adevărat savant, cu fişe, strîngînd într-un pachet de pe drumul ocupaţiilor lui tot ce avea vreun raport cît de superficial cu vorba „vînătoare", şi tot umorul stă în punerea în pagină, prin asociaţii sofistice, a lucruri atît de disparate. Tehnica lui Odobescu constă în continua deplasare, şi, spre deosebire de Lessing, în ruperea sistematică a oricărui sistem. Ca exerciţiu de sudură, scriitorul merge pînă acolo încît introduce, ca din nebăgare de seamă, pasagii traduse din texte străine, spre a se denunţa la urmă. Ca artist, Odobescu este, în linia lui Eliade, un peisagist al imensităţii prăfoase melancolice, un Th. Rousseau român, cîmpia munteană impunîndu-i o astfel de viziune. Descrierea Bărăganului rămîne mereu inimitabilă, cu toată sărăcia de detalii, prin aerul de măreţie surprins prin cîteva pete definitiv patinate.

N. Filimon

Caracterele romanului popular sînt de la primele pagini evidente în *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon (1819—1865). Scriitorul are un ideal social şi etic, vrea să reformeze societatea, s-o moralizeze. Virtutea este răsplătită şi nelegiuirea sancţionată şi cititorul are satisfacţia de a asista la restabilirea dreptăţii. Dinu Păturică e o slugă rea, Gheorghe e o slugă bună, şi după o aparentă răsturnare de valori eroul cel întegru învinge. Prin temă, *Ciocoii vechi şi noi* e un mic roman stendhalian (fără filiaţie directă şi fără luciditate analitică), iar Dinu Păturică un Julien Sorel valah. Păturică nu e un simplu şi vulgar vînător de avere, ci un însetat de toate senzaţiile vieţii. Latineasca lui Julien e înlocuită aci cu puţină elinică. Julien intră ca preceptor la un nobil rural şi devine amantul soţiei aceluia, Păturică intră în slujba postelnicului Andronache Tuzluc şi-i ia ţiitoarea, pe Kera

Duduca, totdeodată jefuindu-l. Păturică uzează de mijloace mai josnice, însă una e Franța de la începutul secolului XIX și alta Valahia lui Vodă Caragea. Esențial este că energia lui Păturică rămîne mereu intactă, aspirația la înălțare nesuferind nici o oprire. El e frumos, în stare de a capta repede simpatiile, ipocrit cu precocitate, onctuos, inteligent, iubitor de instrucție. Învață „cu o silință extraordinară" limba greacă spre a citi în orginal pe Omer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacreon, Plutarh, e „biblioman", are în bibliotecă operele lui Machiavel. E și rafinat, capabil să guste finețele unei mese și să-și compună un interior artistic și chiar somptuos. Epoca permitea coloarea. Scena în care vătafii joacă menuet, cotilion, valț, ecosez în vestminte orientale și cu papuci în picioare, dînd-o apoi în danțuri autohtone, pristoleanca, chindia, ca la ușa cortului, e din cele mai pitorești. Pe alocuri Filimon are intuiții balzaciene, precizia topografică, realismul fantastic. Figura de bricabracoleur a lui Kir Costea e proiectată pe un fundal minuțios. De asemenea amănunțită este imaginea camerei lui Păturică, viitor cîmp de acțiune al ciubucciului. Ca analist, Filimon este însă mediocru. El recurge la dizertații, la invocații, iar eroii sînt de tipul infernal, din aceia care-și strigă teatral izbînda, acoperiți de o paloare demonică, sau, dimpotrivă, de genul angelic. Rezistența romanului se explică prin marea siguranță a desenului și a tonurilor fundamentale. Totul formează un album de ilustrații de neuitat, pe care cititorul le traduce în termeni epici: așteptarea ciocoiului în pridvor, întrevederea administrativă între postelnicul îngrijorat și vătaful Păturică cu condicile, Kera Duduca, Kera Duduca și Dinu îmbrățișați, Kir Costea înmînînd banii din cumpărături prin terți vătafului. Păturică jucînd menuetul cu vătafii, Păturică în exercițiul funcțiunii de sameș, stînd turcește pe un pat, Păturică bogat primind în casele lui marea societate bucureșteană, Păturică în audiență la Ipsilant.

Gr. H. Grandea

Gr. H. Grandea (1843—1897), care se credea nepot al lui Byron, a fost un scriitor foarte cunoscut o vreme. Apoi

fu complet uitat. Dintre poeziile lui cursive merită citarea cîteva ecouri ale şederii lui în Belgia, exclamaţiile de Verhaeren prematur pentru o Meusă înconjurată de furnale şi acoperită de fum industrial:

A! iacă-mă pe culmea ce valea o domină,
În purpură se stinge a zilei stea divină.
Acuma văd cetatea cu turnurile ei
Şi Meusa întinsă cum scapără scîntei.

Ah! cît de mult îmi place această panoramă
Întinsă şi frumoasă! De cîte ori mă cheamă
S-admir ăst amfiteatru cu splendide colori
Ce farmecă vederea la mii de călători!...

O barcă cînd mă duce în sus şi jos pe valuri,
Îmi place să contemplu mulţimea de furnaluri
Al căror fum se-nalţă în limpedul eter
Ca fumul de tămîie...

Romanele lui Grandea au avut mare răspîndire. *Fulga sau Ideal şi real*, roman liric, azi e ilizibil. Interesul istoric stă în sentimentalitatea vaporoasă, în exaltare, în reverie, în viziunea ossianească a naturii. Cuprins de un wertherianism tardiv, eroul citeşte, în poze melancolice, la umbra fagilor, rătăceşte călare în munţi, se zbate de durere „ca o hiară sălbatecă care poartă în pîntece săgeata vînătorului" şi cînd aude că Zoe se va căsători cu un altul, leşină. Pentru această erotică, scriitorul creează un decor antideluvian, teribil, localizat la Dîmbovicioara. Nu lipsesc gesturile zgomotoase. Fulger se înfăţişează în faţa iubitei trădătoare şi cu o zîmbire „infernală" răcneşte: „Femeie, fii blestemată. Geniu răzbunător, care zbori pe aripa vijeliilor noptoase, auzi-mă". Apoi piere în noapte şi se duce să moară pentru Grecia. *Misterele românilor*, roman neterminat de formulă arheologică, relua preocupările mitologice ale lui Asachi şi se străduia să dovedească continuitatea poporului român prin metempsihoză. Un sergent rănit la 1877, cu numele Deciu Longin, invită pe autor în munţii Bucegilor în ziua cînd straniul militar, împlinind 30 ani, urma să fie iniţiat în misterele tribului său. Scriitorul se duce. Satul e pe un vîrf ameţitor de munte stîncos. În odaia în care e primit, autorul zăreşte idoli mici de piatră în chipul Penaţilor, apoi por-

tretele lui Tudor, Cuza şi Bălcescu. Centenarul Aldea Longin, căpetenia satului etnic pur, îi duce pe toţi la comoara Dochiei, se strică zăgazul unei ape şi o poartă tăinuită, şi într-o peşteră cu arcade şi bolţi corectate de daltă, plină cu simulacre de zei, sînt găsite închise în sicriu de lemn negru analele românilor, a căror lectură la lumina faclelor avea să constituie romanul. Grandea apucă doar a da descripţia „Sarmigetuzei" într-o fantezie neagră. *Vlăsia sau Ciocoii noi*, roman satiric debutînd cu elementul infernal din *Le diable boiteux* al lui Lesage, avînd ca erou principal pe Ioan Catină poetul, intenţiona să ridiculizeze paşoptismul în persoana lui Baboi şi a lui Sclipici, caricaturi ale lui C.A. Rosetti şi Ion Brătianu.

B. P. Hasdeu

Descendent cu sînge amestecat al unei familii de boieri basarabeni, B.P. Hasdeu (1838—1907) e o expresie puternică şi bizară a zonei scite. Omul s-a ilustrat în multiple ramuri ale culturii, chiar şi în poezie, care este totuşi latura cea mai slabă. Ar fi voit să scrie:

O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit...

dar pretenţia de umor crud duce la trivialităţi şi putem cita ca mai plastic un prînz de leproşi vagabonzi:

Aduce fiecare
Cu sine pe spinare
Bucata-i de mîncare
La prînzul canibal:

Nemăcinate grîne
Servind în loc de pîne
Cu vrun ciolan de cîne
Sau un picior de cal!

Răzvan şi Vidra, singura piesă viabilă, pare a fi ecoul unui complex de inferioritate, căci Hasdeu avea o mică vînă de sînge evreiesc. Ea e drama individului apăsat de preju-

decata publică. Răzvan e un țigan de ispravă, cu știință de carte, român prin mamă, fost rob mînăstiresc slobozit de vlădică. Cu toate acestea, Tănase, român curat, nevoit să cerșească, se codește să ia „de la un țigan pomană". Toată vrednicia omului Răzvan apare pentru țăran întinată:

Dumnezeu să mi te-ajute, precum tu m-ajuți pe mine;
Zilele tale să curgă tot zile lungi și senine;
Iar nevoia să doboare pe-oricine-ți va fi dușman!
Rămîi sănătos, băiete!... Ce păcat că ești țigan!...

Tănase urmează pe Răzvan orbește, încuviințînd, ca exponent al norodului, toate actele de revoltă împotriva împilării de sus. Pentru Răzvan el e un individ afară din comun, vrednic pentru orice treaptă. Însă cînd Răzvan vrea să fie domn, șovăie:

Despot fu grec, Ioan-vodă fu armean și Iancu sas...
Dar orișicum pîn-acilea din mila dumnezeiască,
Noi n-am avut nici un vodă... știi!... Țara o să cîrtească,
Ce să-i faci!... Mai bine hatman. Să nu fi fost tată-tău!...

Drama rămîne oricum foarte originală și nu figura de femeie bărbătoasă a Vidrei, care împinge pe erou pe calea ambițiilor, oferă problema centrală. Răzvan însuși e un om de voință și dacă ezită, face aceasta din cauza unei măsurări juste a condițiilor. El știe că un țigan nu poate pătrunde și noi înșine vedem că ori de cîte ori un dezacord se ivește între căpitan și ai săi, problema nu se pune în termeni reali, ci printr-un proces de origine. Răzvan e un paria îmbrăcat în hainele efemere ale puterii în luptă cu un factor monstruos de nedefinit, în condiție cu atît mai tragică cu cît admirația tuturor se amestecă cu o compasiune jignitoare. Destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit cu reaua naștere apăsînd asupra geniului. În jurul lui Răzvan se învîrtesc un număr de personagii viabile, Sbiera, avarul, aci țanțoș, aci onctuos, inocent în vițiu și aproape simpatic, Tănase, țăran judecînd prin prejudecăți, șleahticii polaci infatuați, hoții de pădure văzuți ca niște pirați, însă cu bun contur. Versificația însăși e focoasă, truculentă, cînd trebuie cu umor țărănesc apăsat, proverbial.

Modelul lui Hasdeu în *Ion-vodă cel Cumplit* a fost *Istoria românilor sub Mihai Viteazul* a lui Bălcescu, interpretată în sensul cultului marilor genii. Concepția istorică a autoru-

lui e sănătoasă (istoria: pregătire documentară şi construcţie artistică totdeodată), dar realizarea e dificitară. Informaţiei extraordinare şi cam excentrice îi corespunde un stil romantic ţipător pe o judecată umflată, prăpăstioasă. Fraza are un puls simetric trinitar artificios şi vibrează de înfocare lirică, din care, nu-i vorbă, ies cîteodată imagini uimitoare. Moscova e „o imensă pădure, prin care sălta o fiară sălbatecă, numită Ivan cel Groaznic"; patria noastră ar trebui să devină un rai „păzit la hotarele sale de mii de îngeri cu săbii înflăcărate". Fragmentul de roman *Copilăriile lui Iancu Moţoc*, retipărit sub titlul *Ursita*, localiza în epoca lui Ştefan cel Mare şi a lui Ştefăniţă ideea destinului sangvinar implacabil în virtutea căruia eroul nu se putea sustrage de a ucide, conform prevederilor zodiacale, pe Ştefăniţă-vodă. Năzuinţa de documentare e aspectul cel mai valoros al scrierii, însă, literar vorbind, adevăratele însuşiri sînt tot stilistice. Un cal are „căpuşor mic, picioare subţiri şi gît încolăcit ca al unei lebede". Cea mai bună proză a lui Hasdeu e în *Duduca Mamuca* (*Micuţa*), istorie a unui dandy rus, a unui „roué" de tradiţie franceză. Un student îşi pune în gînd să seducă pe frumoasa fată a gazdei sale şi izbuteşte simulînd un duel şi o falsă rănire. Peste spiritul libertin al farsei se aruncă un văl romantic, constînd într-o maliţie demonică şi în decor teatral. Umorul rece, imperturbabil al dialogului e excelent.

Ca om de ştiinţă, Hasdeu are mari merite. Enorma lui străduinţă de a culege documente, îndeosebi slave, în a sa *Archiva istorică a României*, consultabilă şi azi, tehnica de editare a acestor documente, conjugarea apoi a istoriei arhivistice cu filologia şi arheologia, introducerea unei filozofii a istoriei în sinteza faptelor sînt elemente care fac din el un mare precursor. Cît despre filologie, el e creatorul ei, în înţelesul savant al cuvîntului. Dar opera hasdeană rămîne mai ales ca literatură a imaginaţiei ştiinţifice, ca roman al senzaţiei investigative. Hasdeu e talmudist în chipul cel mai învederat, extractor al esenţei a cincea, interpretator al documentelor în sens hieroglific, pe plan colosal. *Istoria critică a românilor* dă în ordinea intelectului aceleaşi emoţii epice ca şi *Contele de Monte-Cristo*.

Gîndirea lui Hasdeu nu merită să fie neglijată, cu tot dilletantismul ei. Pozitivist, transformist, el admite şi o selecţie providenţială pe lîngă cea naturală. În chipul acesta devine rasist, îmbrăţişător al „doctrinei predestinaţiunii ginţilor".

Hasdeu acceptă „ginţile alese", cu rectificarea că nu crede într-o damnare eternă a unor popoare, într-o „fatală bestialitate. Ca şi Blaise Pascal, prin urmare, spera în graţia divină care se poate coborî oricînd asupra unei ginţi, spre a o scoate din noaptea osîndei. În *Istoria critică* Hasdeu se sileşte a demonstra că selecţia naturală şi cea providenţială lucrează mînă în mînă în favoarea poporului român. Teritoriul dac este cel mai propice unei civilizaţii materiale, iar vlahul este, etimologiceşte, domn, stăpîn al popoarelor, printr-o revelare onomastică a Providenţei. Mai departe, în *Sic cogito*, gînditorul profesează o spiritologie în virtutea căreia speţa umană printr-o tehnică specială se poate ridica spre starea de spirit pur.

Ion Ghica

Opera lui Ion Ghica (1816—1897) este muzeul Carnavalet al nostru organizat de un bun artist. Este dealtfel foarte adevărat că epoca 1821—1848 a fost de un mare pitoresc prin repezile prefaceri şi întrepătrunderea de elemente contrarii, şi străinii înşişi au rămas impresionaţi. Trebuie să ne gîndim că Kogălniceanu, omul saloanelor berlineze, debutase pe scena vieţii cu antereu. Deceniile sînt însemnate în biografia acestor oameni cu mereu altă coloare violentă. Colecţia lui Ghica este distribuită pe săli şi epoci, formînd serii pe generaţii. Într-un loc dăm de Radovanca, vrăjitoare, locuind în ruinele palatului Dudeştilor; după ea vine Călina, fata ei, nevasta lui Soare potcovaru, ţiganul întîi, apoi a lui Stoian, zavergiu cu „tarabulus la cap şi cu iatagan la bîru"; în sfîrşit, urmează nepotul Radovencei, bonjurist de la Paris umblînd „cînd răsturnat în droşcă sau în carîtă, cînd călare pe cai de soi, cînd mînd armăsarii din faeton". E o înscenare muzeală savantă, plină de umor, în prezentări dioramatice, întrunind toate elementele pătrunderii modului de existenţă al individului. Aci vedem pe fiul sucitului Mavrogheni-vodă mergînd în caleaşcă cu ţiitoarele sale din Tătăraşi şi Taie-barbă, în chip de harem, îmbrăcat anacronic cu giubea de pambriu portocalie îmblănită cu rîs, ciacşiri roşii, meşi şi papuci galbeni; colo, luxoasa casă a boierului Romanit

(Ghica are o extraordinară memorie vizuală): macaturi şi perdele de mătăsărie groasă de Damasc şi de Alep, scaune de abanos, încrustate cu sidef, îmbrăcate în piele de Cordova, policandre de Veneţia; tinerii în straie orientale joacă vals şi ecossaise; de pe un pat familia domnului priveşte hieratică: „În sala de bal, vodă, îmbrăcat cu giubea albă, hanger de brilianturi la bîru, şedea în mijlocul sofalei între ferestre, rezemat pe perne, cu gugiumanul de samur, cu funda albă cam pe frunte şi cu mîinile încleştate la ceafă. Pe marginea patului, la dreapta şi la stînga, şedeau cele şase beizadele şir". În sălile epocii Cuza, apare tînărul prefect de formaţie paşoptistă cu tot alaiul lui oficial (droşcă trasă de patru cai negri, surugiu cu poturi şi tusluci, cu panglici tricolore la pălărie, patru dorobanţi călări), altă sală reconstituie o reuniune la o damă de modă provincială. Mai departe, elegante române în epoca domnitorului Carol I ies la Şosea:

„Caleaşcă de Viena cu cai ungureşti, cu vizitiu cu cocardă, cu şireturi de fir la pălărie şi la cusături este supremul fericirii elegantelor. Este nobil şi de bun ton ca o damă să se învîrtească pe Şosea cel puţin de două ori, de la havuz pînă la rondul cel mare, răsturnată pe un fund de mătase albastră, vînătă sau galbenă; apoi să se coboare ca să-şi tirască niţel coada rochii prin praf, înconjurată de trei-patru elegante, urmată pas cu pas de mîndrul lacheu care-i duce manteluţa de cinci dramuri pe braţe."

Ion Ghica are pe deasupra un dar de narator incomparabil, o imaginaţie arabă. Cu puncte de plecare documentare, amintiri, studii economice, sociale, prozatorul trece în mijlocul celui mai arid memoriu la anecdotă, cîteodată dramatizînd, jucînd toate rolurile. Cînd inventează, Ghica pare sărac, dimpotrivă, evocarea dă impresia lucrului imaginat. De neuitat sînt boierul Furtună, prezident de Divan, care azvîrle cu fesul după împricinaţi, dascălul Chiosea bătînd pe copii cu imineul scos din picior şi cîntînd un „pa-vu-ga-di" sonor „care-i ieşea pe nas cale de o poştă", Bîrzof, cel care îşi scuză neomeniile oficiale cu „Ia nevinovat... slujba!" Manea Nebunul cîntînd „Fivrelzon! fivrelzon!" (vive le son!). O pagină vrednică de un mare comediograf este convorbirea lui St. Marc de Girardin cu locotenentul român de la Izlaz.

Pantazi Ghica, I. M. Bujoreanu

Fratele lui Ion Ghica, Pantazi Ghica (1831—1882) a fost făcut celebru de Eminescu, căci el este

> . . . uriciunea fără suflet, fără cuget,
> Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget,
> Negru, cocoşat şi lacom . . .

Prozatorul, nuvelist şi romancier, e de puţină însemnătate. Însă omul era cult, fin şi sub numele de Fantazaki a trecut în vremea lui drept „regele boemei române".

Ioan M. Bujoreanu a lăsat un roman, *Mistere de Bucureşti*, în gustul lui Eugène Sue, cu pasabile însemnări de epocă.

I. Codru Drăguşanu

Ceea ce sperie şi descurajează pe cititorul *Peregrinului transilvan* al lui I. Codru Drăguşanu (1818—1884) este limba transcarpatică şi latinizantă. Cîte o frază promite sublimităţi „Soarele se apropia de apus şi, cu razele oblice, aurea vîrful de granit prefăcut în şişt sur prin intemperiile seculare şi milenare . . ." Aşa, într-un text reparat. Dar în original ni se vorbeşte de „verticele de granit resolut în schistru sur prin intemperiile seculare şi miliarie". Nu trebuie să se exagereze dificultăţile lecturii. Este hotărît că o parte de mulţumire vine chiar din acest dialect: „Nu mă mir de frînci că vînd lemnuţe de aprins sub nume că-s germîne, dar de germîni, că nu şi le pot trece fără sub firmă frîncă". Oricum lectura cărţii e rezervată unui cerc restrîns care s-a adaptat limbajului. Cît despre valoarea conţinutului, ea ar fi fost cu mult mai mare dacă el ar fi fost redactat şi publicat măcar cînd s-au făcut călătoriile acestui surprinzător spirit aventuros adică între 1835—1844. Totuşi nici atunci ele n-ar fi fost, documentul unei alte receptivităţi pentru fenomenul geografic şi social european, după naivităţile (suave însă) ale lui Dinicu Golescu. Căci în epoca aceasta scria corespondenţă Kogălniceanu, îşi culegea impresiile turistice şi le comunica în parte Alecsandri. Nicăiri Drăguşanul nu atinge

finețea acestora. „Itinerariul", apărut în 1864, a fost redactat spre această epocă și nu mai inventa un stil al „impresiilor de călătorie", pe care îl ilustrase între alții, acum, Bolintineanu. Dar n-are de a face. Jurnalul nu este mai puțin interesant, întîi de toate ca document. Acest tînăr dezghețat, care ca însoțitor, curier, colinda Europa, avînd drept ținte Londra, Napoli, Petersburg, știe să noteze. E un reporter care prinde pulsul social al unei vremi prin simpla oprire asupra aspectului familiar și zilnic, fără a avea intenționat o dispoziție superioară de percepție. Impresiile lui propriu-zis artistice nu trec, ținînd seama de progresul cultural, de emoția dimensională și ingenuu lirică a lui Dinicu Golescu. „La toate bisericile se află joc de clopote, adecă mai multe măiestrit așezate, cît, trăgîndu-se, fac o armonie așa de jalnică, pare că-ți sfîșie inima . . ." Totuși, un instinct formal, o intuiție a fenomenalității estetice există embrionar: „Închipuie-ți la Roma o piață imensă, rotundă, de ambe părți încercuită de portice gigantice, suportate de patru sute de coloane maiestoase și supramuntate cu două sute de statui colosale"; „Pe Tamisa proprie ca prin o pădure de catarte și cămine fumegînde, înaintarăm cu mare precauție". La Boulogne vede „fosforescența lichidă", cimitirele îi dau calmări meditative („Îmi place a petrece între morminte"). În general însă, despre aspectul monumental complexiv al Parisului, „noul Babilon", „una din cloacele omenirii", al Londrei, „cetatea cea mai monstruoasă" (expresie bună dar tocită prin deasă folosire), al Romei, Neapolului, autorul spune puține lucruri. Formularea impresiei e mai fericită anecdotic. „ — Mais, monsieur — zice un țăran căruia nu i se dă voie să vadă sicriul lui Napolcon (dialogul pare extras din vreo publicație contemporană) — quand je payons l'impôt, pourquoi que le percepteur du roi ne renvoie-t-il pas les gens en guenilles? Je voulons — Sacré-dieu! — voir l'Empereur!" Madam Bloun, proprietara unui cabinet de lectură, în serviciul căreia intrase, caută să-l rețină cu sentințe: „Pierre qui roule n'amasse pas mousse". Parisul e definit prin cancan: „La muzica asurzitoare, să fi văzut trei mii de desmetici săltînd în fuga mare, în jurul orchestrei, ca niște demoni bătuți cu biciul și fripți cu smoală fiartă . . ." Napoli, prin macaroane: „În jurul unui blid se așează jos, în mijlocul pieții, tata, mama și copiii, unul în poala altuia". Drăgușanu are esențial o facondă, proprie unor ardeleni și

mai ales bănăţenilor, şi pigmentul reportajelor e făcut din rîsete spontane. La Paris lumea strigă „Vive l'Empereur!" „şi el — spune pelegrinul — e mort de douăzeci de ani!" La Londra îi repugnă friptura sangvinolentă: „mînce cui îi place".

Reprezintă I. Codru Drăguşanu o adevărată figură literară? Încercăm îndoieli a susţine acest lucru. Dar un fenomen uman interesant este fără îndoială.

N. Scurtescu

Teatrul e debil în această epocă. Matei Millo pastişa în *Apele de la Văcărești* vodevilurile lui V. Alecsandri. De la N. Scurtescu (1844—1879) ne-a rămas o tragedie raciniană *Rhea-Silvia*, corectă, uscată, prea convenţional clasică.

Capitolul XII

„JUNIMEA"

Titu Maiorescu

Literatura română a fost scrisă, pînă la întemeierea „Junimii", aproape numai de boieri, la început de protipendadă, apoi de boierii de clasa a doua şi de burghezii şi dascălii intraţi în boieria măruntă. Ţărănimea nu ia parte deloc la mişcarea culturală, fiind primită doar ca motiv literar şi în forme convenţional idilice în literatura unor moşieri ca Alecsandri şi Negruzzi. Chemarea la creaţie a clasei ţărăneşti şi punerea acesteia în contact cu aristocraţia este opera „Junimii" în general şi a lui Titu Maiorescu în particular, acesta fiind el însuşi, în fond, descendent de ţărani ardeleni. Estetica lui Titu Maiorescu (1840—1917) e mai ales schopenhaueriană: Frumosul e reprezentarea ideii sensibile; ideea sensibilă este natura absolută a lucrurilor şi întîia condiţie a artei este ridicarea deasupra oricărei individualităţi pînă la starea de subiect cunoscător pur; prin această ascensiune la contemplarea ideii intuitive, Arta aduce liniştirea sufletului (adică atenuarea egoismului), ceea ce e totuna cu fericirea. Însă Schopenhauer era rasist: ideile platonice revelîndu-se în concret iar ideea metafizică de naţie (pe care o admitea) încorporîndu-se în naţiunile istorice, o literatură universală nu există decît prin mijlocirea individualităţii etnice. Prin urmare Maiorescu va deveni primul formulator, încă timid, al „specificului naţional", exaltînd poezia populară şi cerînd o limbă cu „adevărat românească". Schopenhauerismul ar fi trebuit să ducă pe Maiorescu la concepţia artei pure, şi, dimpotrivă, l-a făcut precursor al tendenţionismului sanitar al artei „sănătoase", scutite de

„efeminarea scrierilor decadente". Termenii sînt întorşi. În vreme ce după filozoful german arta e o condiţie a purificării, după criticul român puritatea (simţiri „curate şi alese", „noblea de simţimînt") e o condiţie a artei. Maiorescu nu cercetează structura operei de geniu, ci numai efectul asupra conştiinţelor, şi cînd un autor i se pare a avea „inima caldă" şi a lăsa „impresia unei binefaceri sufleteşti", crede că e cazul de a manifesta „recunoştinţă pentru mulţumirea ce ne-a cauzat-o cetirea scrierilor sale". Poetica lui Maiorescu e în parte îngustă şi simplistă, în general însă înseamnă un pas mare spre lărgirea simţului estetic. Dualismul acela în virtutea căruia opera e rezultanta colaborării unui frumos de conţinut cu unul de expresie a dus la cele mai mari erori, căci e imposibil a determina valoarea estetică a unei concepţii sau a unui cuvînt în afara fenomenului fundamental şi inanalizabil al creaţiei. Nu există cuvinte poetice şi cuvinte prozaice. Maiorescu exagerează rolul metaforei, dar mai ales îşi închipuie că imaginea trebuie să se supună legilor fizice. El n-admite ca poetul să privească la roata cea de foc a soarelui, asta fiind o „stranie îndeletnicire şi periculoasă" pentru sănătatea ochilor. În felul acesta absurdul semnificativ, temelie a poeziei, ilogicul organic ce formează esenţa visului şi a mitului sînt repudiate.

Maiorescu e întîi de toate un mare polemist care ştie să tragă profit din împrejurarea de a trăi într-o lume inferioară nivelului său, punînd în valoare arta de a corecta şi de a admonesta. Instrumentul stilistic al acestei arte este lămurirea „pe înţelesul tuturor", prin împerecherea maliţioasă de expresii tehnice neologice şi de cuvinte neaoşe. Corespondentul sufletesc presupus de acest limbaj e sentimentul mizeriei intelectuale a adversarului. Raportul între polemist (stăpîn pe o mască demnă şi glacială) şi adversar e acela dintre o minte inaccesibilă şi un lamentabil intelect, care trebuie corijat ori admonestat, după cum e cazul. Cînd Maiorescu vrea să dea a înţelege că adversarul e cu totul inferior, se coboară şi el mai multe trepte şi-l lămureşte într-un limbaj de-o uşurinţă pălmuitoare. Dacă însă adversarul are cultură, atunci criticul devine distant şi într-un stil potrivit mijloacelor celui studiat sugerează incapacitatea de pătrundere reală a problemelor din partea aceluia. În cazul lui Sion, simpla dovadă că acesta nu ştie ce este un hexametru ajunge. Gherea, mult mai slobod în lumea

ideilor, e „luat de sus", ca unul ce n-are competența a se amesteca în estetică, într-un cuvînt ca autodidact. Lui Duiliu Zamfirescu nu i se putea aduce pe față învinuirea de incultură. Atunci Maiorescu rezolvă tăios problema: poeții nu au căderea să dea opinii critice. Sentimentul de superioritate este desfășurat de Maiorescu, după împrejurări, în patru chipuri: el face întîi examenul logic al gîndirii adversarului spre a-i dovedi reaua funcționare, într-un stil de o mare bonomie școlară; apoi trece la aspectul gramatical al gîndirii, observînd neacoperirea exactă a ideii prin cuvînt; cînd e cazul face pacientului un simplu examen de cunoștințe; în sfîrșit, metoda cea mai teribilă este considerarea minții autorului studiat sub raportul fenomenologic, încadrarea lui într-un lanț de necesități și imperturbabila clasificație. În acest moment pozitivist Maiorescu creează o expresie nouă, memorabilă *(limbut, beție de cuvinte)*. Capodopera polemică a lui Maiorescu este *Beția de cuvinte*. Răspunsul la discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu la Academia Română e dealtfel și el o capodoperă de umor rece, pe baza sentimentului altitudinii. E o teribilă admonestație onctuoasă, o reducere zîmbitoare la neant.

„Convorbiri literare"

Ideologia stabilită de Maiorescu la „Junimea" era cam aceasta:

1. absolută potrivire între fond și formă. Mai bine deloc universități, licee, reviste, cărți, dacă reprezintă o formă goală fără implicarea conținutului;

2. inaugurarea spiritului critic în scopul de a se arunca „în lături" tot ce vine ca formă goală a civilizației, fără cuvenitul cuprins;

3. așezarea criticii în marginile adevărului, adică descătușarea ei de orice constrîngere din afară.

Aceste puncte dădeau un program negativ. Prin *Convorbiri literare* (1 martie 1867) se începe în același spirit o acțiune pozitivă în vederea unei literaturi de „sănătate sufletească", fără „simțiri meșteșugite". Aceasta era „direcția nouă".

Însă întîia recoltă a „direcţiei noui" a fost săracă, limitată la o lirică scurtă şi sentimentală, de pus pe muzică. Modelul era Heine. Poezia colonelului Th. Şerbănescu (1839—1901) este bombastică:

În durerea mea păgînă
D-aş putea o clipă, eu
Aş lua pămîntu-n mînă
Ş-aş zvîrli în Dumnezeu!

Muzica numai a făcut populară cutare romanţă:

Unde eşti?... Unde eşti? —
În zadar în larga lume
Caut să te mai găsesc,
Tu l-al cărui dulce nume,
Şi azi încă-ngălbinesc!
Dacă tu tot mai trăieşti —
Unde eşti?... Unde eşti?

Bravul „oficer" N. Schelitti (1837—1872) nu era mai talentat, şi erotica între „un steloi" şi o „steluţă" e rizibilă:

Am surprins eu într-o noapte
O steluţă ş-un steloi,
După multe dulce şoapte,
Sărutîndu-se-amîndoi.

Matilda Cugler

Poezia Matildei Cugler (1852—1931) e la modul cuviincios al liricii pentru albumuri de pensioane, cu situaţii de convenţie, cu o certă legănare visătoare cîteodată:

Ai plîns şi tu odată?
Eu, zău, nu pot să cred!
Ah! lacrămi lasă urme,
Ce ani întregi se văd.

Un ochi, care odată
A plîns de dor şi chin,
Mă crede, nu degrabă
Se face iar senin.

Un ce fără de nume
Rămîne-n el ascuns . . .
Dar ochii tăi sunt limpezi,
Nu pot să cred c-ai plîns.

D. Petrino

D. Petrino (1844—1878) s-a făcut reputat prin purtarea incalificabilă faţă de Eminescu. Încolo vocaţia lui poetică e foarte anemică. Sinceritatea durerii din *Flori de mormînt* (îi murise soţia) poate fi adevărată, figurile literare sînt însă banale. *Raul*, poem în două cînturi, reeditează după Musset un caz Rolla. *La gura sobei*, poem în trei cînturi, se conduce după legendele istorice ale lui V. Alecsandri. *Nurul* e o dizertaţie care amînă mereu intrarea în materie, după metoda din *Namouna*. În schimb versurile sînt sprintene.

Samson L. Bodnărescu

Poezia lui Samson Bodnărescu (1841—1902) trecea drept dificultoasă. Nenorocul ei este mai degrabă de a concura întîmplător sau prin reală contaminaţie poezia lui Eminescu:

Haide, dragă, sui în luntre,
Să tot mergem, mergem duşi,
Să scăpăm măcar o clipă
De-a pămîntului căţuşi.

Legănaţi încet de valuri
Să dăm grijile uitării,
Să dăm sufletele noastre
Dragostei şi depărtării.

Interesante sînt încercările de epigrame şi elegii după Goethe, cu toate că metrul antic îngreuiază emisiunea:

Vine lăcusta şi clopot şi coasă prin sate răsună.
Timpuri trecute recheamă în minte-mi această-ntîmplare.
Peste-a mea patrie hoarde barbare iar văd cum se-nşiră:
Gotul în frunte, lui hunu-i urmează, avarul, bulgariul;
După aceştia mulţime vin încă, mănîncă ce află,
Cresc, se-nmulţesc; dar timpu-i omoară ca iarna lăcusta.

Dintre tragedii, *Rienzi* se desfăşură prea încet şi fără nerv. *Lăpuşneanu-vodă* aduce complicaţii împotriva spiritului cronicilor şi face abuz de shakespearianism. Anna debitează insanităţi ca o Ofelie:

Racul are două cleşte
Şi au prins în ele-un peşte;

Peştele a dat din coadă,
Cînd a vrut racul să-l roadă.
Racul zice: Stai, măi ştiucă!
Eu nu-s peşte, ci-s nălucă...

Anton Naum, D. Ollănescu-Ascanio, I. Caragiani

De la „rafinatul Naum" (1829—1917) au rămas poeme fastidioase ca *Aegri somnia*, lungă meditaţie asupra caducităţii, şi o imitaţie după *Reineke Fuchs* al lui Goethe, *Povestea Vulpei*, istorie hieroglifică a luptei dintre liberali şi conservatori. D. Ollănescu-Ascanio (1849—1908), autor de piese de teatru uitate, a tradus pe Horaţiu în tempo de horă:

În această zi ferice, Massicul, scumpa-ţi comoară
Vrednic este-a ne-ndrăgi.
Vezi Corvinus porunceşte, vin de-i toarnă-o cupă plină
De-al tău sînge-mbătrînit.

Lui I. Caragiani (1841—1921), care era un om de haz oral, i se datoresc tălmăcirile în proză a *Odysseei* şi *Batrachomyomachiei*.

Alţi junimişti

„Franţuzitul Mihail Korné" (1844—1901), poet, e neglijabil, Ioan Ianov (1836—1903) a fost popular o vreme pen-

tru cîntecele sale: *Pareatcă sau asesorul Schivirnisală*, *Ruginâ Smichirescu alegător*, *Von Kalikenberg concesionar*, *Eclisiarhul Colivărescu*, *Advocatul Circiocărescu*, *Stosachi*, *Moș Ion Zurba*. N. Volenti (1856—1910) e un poet cu totul debil. Mai vrednic de amintit este I. Pop-Florentin (1843—1936) pentru nuvelele sale de un romantism negru, delirant. Imaginația fără frîu cu care încearcă să umple golul istoric merită o mențione. *Decebal* aduce imagini fioroase și o onomastică inedită dacică: Pelasgion, Bizeniu, Torid, Gilil, Dieg, Eusir, Midon, Terant, Zenor, Alastor, Zimbrura, Dava, Mira, Nivi, Pertanta. *Tubutum* e tabloul Ardealului cvasi-fabulos în momentul năvălirii maghiarilor, *Zoa-Zuirvan*, istorie orientală cu centrul de gravitate în Iran.

N. Gane

Deși a scris și versuri, N. Gane (1835—1916) s-a specializat în „novele". *Domnița Ruxandra*, *Petru Rareș* sînt curate furturi de la Asachi, într-o compoziție mai curentă, fără elementul ariostesc. *Privighetoarea Socolei* e istoria tragică pentru burghezi sentimentali a unei modiste libertine, ecou leșinat și ieftin din Murger. Istoriile cu haiduci, ca *Șanta*, nu depășesc imaginea banditului în serie. Ca simplu evocator al copilăriei, Gane este totuși creatorul la noi al literaturii cu boieri de provincie și cocoane patriarhale, în case colbăite, cu rătăciri cinegetice și bălțile aburoase și în munți cu căprioare și urși. Această mapă de schițe dezvoltată în ulei va da pe Sadoveanu, Gîrleanu și ceilalți asemeni. Cea mai tipic arheologică este *Clinele Bălan*, rememorînd vremile școlare cu colegii de internat, Presnel, Tuflic, Poriu-Împărat, Scormolici și Beșleagă, cu cîinele Bălan ce pune labele în pieptul stăpînului și-l linge pe obraz și sfîșie anteriile țiganilor, cu trăsura ce ia pe copil în vacanță, o „nadiceancă pe dricuri care scutura de minune, cu roțile galbene, coșul verde și capra neagră atîrnată în curele". Descrierea casei lui Talpan unde poposește băiatul e gogoliană. De acum apar și bătrînii automatizați într-un singur tabiet sau idee fixă,

boierii vegetabili, cuconii și cucoanele trăind din cîteva minuscule elemente sufletești. Totdeodată se glorifică oamenii rudimentari, cu frică de complicațiile civilizației, precum Petrea Dascălul, care uimește pe doi lorzi veniți pe aceste meleaguri la vînătoare prin chipul cum cu o pușcă veche în vîrf cu o lumînare împușcă ursul în bîrlog.

Iacob Negruzzi

Secretarul „perpetuu" al „Junimii", Iacob Negruzzi (1843—1932), a scris o literatură acum uitată, îndeosebi satirică. *Cùpiile după natură* în proză sînt cele mai delectabile și n-au deloc intenție naturalistă, fiind niște simple „caractere" cu model real. Părintele Gavriil, om disimulat, care promite orice și tăgăduiește, spunînd „să fie bine", contele Curcano-Mirmilitzki, baronul Constantin Garla de Afumata, ducesa Bute, născută Țapa, princesa Bostano Crastavetzki, născută Pitringello-Barabula, toți aceștia paraziți mondeni, Ioniță Cocovei, burlac timid și suav, Ghiță Titirez, arhivar venal și erotic, iată cîteva tipuri. Merită onorurile antologiei *Un drum la Cahul*, tablou hazliu al șicanelor procedurale („cacon Manalaș", „duduca Pipița", „pròcura", „nu vom putè" etc.), și *Christachi Vădărescu*, tragicomedia unui ipohondru suferind de toate boalele din cauza unei fripturi de curcan.

V. Pogor, Miron Pompiliu

V. Pogor (1833—1906) a fost mefistofelul „Junimii", spiritul voltairian, rîzînd pînă ce-i crăpa „cămeșa" și-i săreau „dinții cei noi din gură". „Citea tot ce-i cădea în mînă, ziua, noaptea, sănătos, bolnav." Într-adevăr, el era mai informat decît Maiorescu în literatura modernă și traducea din Baudelaire în 1870, din Sully Prudhomme în 1873, din Leconte de Lisle, Th. Gautier, J. Richepin. Versurile ori-

ginale, puține (*Sfinx egiptean*, *Melancolia lui Dürer*), au factură franceză. Dacă poezia *Un bal*, semnată cu inițiala P., e de el, ea zugrăvește bine indolența poetului:

Simt o mare fericire de-a sta singur în tăcere,
Deși stricta convenință mă silește-a fi la bal,
Căci sunt leneș de natură și mă legăn cu plăcere
Într-o dulce somnolență pe al visurilor val.

Miron Pompiliu (1848—1897), șeful „caracudei", adică al grupului de tineri sfioși, citind puțin și așteptînd cu nerăbdare ceaiul și cozonacul, a redactat revista în lipsa lui I. Negruzzi, a scris poezii șterse și basme interesante, prelucrate în tonul nostalgic al lui Tieck.

Filologi, istorici, filozofi

La „Junimea" veneau pentru a se distra ori din devotament oameni străini de literatură, Ioan Mire Melic, zis Mirmilic, profesor de matematică, N. Culianu, profesor de geodezie, Pavel Paicu, profesor. P.P. Carp, omul politic, a făcut puțină critică, necompetentă, găsind că *Răzvan-vodă*, remarcabila piesă a lui Hasdeu, e o „elucubrațiune". Filologia și istoria au fost stăruitor cultivate la „Junimea", fără rezultate prea apreciabile. Al. Lambrior (1845—1883) a murit prea tînăr ca să fi lăsat lucrări temeinice de filologie. Vasile Burlă (1840—1905) se orientase în limba sanscrită și devenise notoriu prin polemica cu Cihac asupra cuvîntului „rață": Gh. Panu (1848—1910) s-a pregătit pentru istorie, a făcut gazetărie și a lăsat niște vioaie *Portrete și tipuri parlamentare*. Opera istorică a lui A.D. Xenopol (1847—1920) e serioasă, ridicată pe o solidă documentație, dar nu depășește cercul didactic, din cauza absenței darurilor literare (portretistică, interpretare fină a faptelor). E universal cunoscută teoria sa a istoriei în care distinge între faptele de repetiție din științele exacte și cele de succesiune din istorie. În materie de filozofie, Vasile Conta (1845—1882) e o figură respectabilă prin faptul de a fi voit să ridice un sistem. *Teoria fatalismului* e o profesie de credință materialistă, prin fatalitate înțelegîndu-se deter-

minația. Teoria ondulației universale, un evoluționism cu corsi și ricorsi în marginile lui Spencer, era o reeditare entuziastă și prolixă de locuri comune. Gîndirea românească avea să se dezvolte pe alte drumuri. Totuși limba de idei a lui Conta e mai imaginativă decît a lui Maiorescu, cu acea doză de haotic necesară construcțiilor ideologice.

Capitolul XIII

MIHAI EMINESCU

Opera literară a lui M. Eminescu (1850—1889) creşte cu toate rădăcinile în cea mai plină tradiţie şi este o exponenţă deplină, cu toate aspectele romantice, a spiritului autohton. Ea se compune, din cauza scurtimii vieţii poetului, din multe proiecte şi puţine monumente sfîrşite. De la început îi descoperim intenţia de a trata, pe urmele lui Asachi şi Bolintineanu, mitologia getică. Se cunoaşte în mod curent *Rugăciunea unui dac* şi ceva mai puţin poemul faustian *Mureşan*. În acesta din urmă, patriotul ardelean, încredinţat că temelia istoriei este răul şi că universul e un proces etern pe baza ideilor platonice (panteism schopenhauerian), visează o renaştere română prin împerecherea lui cu Dochia (ca Faust cu Elena). Totul în cadru get, într-o zonă de mijloc între nord şi sud, căci Eminescu identifică împreună cu Iacob Grimm pe geţi cu goţii. Proiectele puţin cunoscute sînt numeroase. În *Genaia* ar fi trebuit să trateze „creaţiunea pămîntului după o mitologie proprie română", bazată goethean pe un număr de „mume" (muma vîntului, muma munţilor, muma mării, muma iernii, muma florilor). Într-un alt basm, variantă din punct de vedere ideologic mai fantastică a poemului *Mureşan*, un mag explorează călare pe-o stea lumile siderale. *Memento mori* este o *Légende des siècles*, luînd-o de la omul paleolitic şi terminînd cu Napoleon III, trecînd bineînţeles prin episodul Daciei Traiane. Pretextul e romantic şi comun, spiritul e românesc. Poemul ciclic al lui V. Hugo se ridica pe ideea de progres, panteismul pesimist al marilor romantici ca Lamartine e superficial, fondul

fiind acolo mai mult emoţia exotică. Hronograful lui Eminescu aduce acel pesimism placid, acel tragic impasibil şi somnolent ce se pare că e al naturii noastre, împăciuite cu eterna întoarcere a roţii cosmice şi care îşi găseşte simbolizarea în geografia gigantică asiată:

În stele nalţă munţii Himalaia
Şi de pe vîrfu-i alb pătînd răsare
O lună caldă sfîntă şi bălaie

Şi-n văi umbroase ce se pierd în mare
Munţii bătrîni din stele se coboară
Şi-ntind în jos stîncoasele picioare.

Noi sîntem un popor alpestru şi civilizaţia noastră e de brad şi stejar. Ea n-a lăsat ruine de piatră şi cărămidă ci numai cenuşă. Sarmisegetuza legendară a ars împreună cu ultimii ei apărători în miresme de răşină. Eposul acestui popor de munte care crede în eternitatea lumii a voit să-l scrie în felurite chipuri Eminescu, tentat cîteodată de ipoteza germană a vedea acolo în munţi cetăţi granitice, căci Decebal se întreba din Valhalla:

Nu mi-i şti spune ce mai face ţara
Ce Dacia se numea — regatul meu?
Mai stă-nrădăcinată-n munţi de piatră
Cu murii de granit, cu turnuri gote
Cetatea-mi veche Sarmisegetuza?

Oricum locul civilizaţiei noastre rămîne mereu pentru poet codrul. Chiar din *Sarmis* (*Nunta lui Brigbelu*) se observă la Eminescu obsesia temei dublului, intrată la noi prin Hermiona Asachi, traducătoarea lui E. Deschamps. Ea era la modă atunci, şi Th. Gautier o utiliza în scopuri picturale. Brigbel e aşa de organic legat de Sarmis, încît cînd loveşte cu pumnalul în frate-său cade mort el însuşi. Curînd situaţia aceasta duce la metempsihoză. Deoarece ori de cîte ori un scriitor român (Bolintineanu, Grandea, Eminescu, Rebreanu) voind a intra în ordinea metafizică, a formulat un sistem bazat pe metempsihoză, trebuie să admitem că instinctual, ca şi dacii, noi sîntem nişte pitagoricieni, adică nişte panteişti incapabili de aristotelismul caracteristic lumii congenital catolice. Poetul român nu se va ridica niciodată în empireu, ci îşi va face călătoria temporal din ipostază în ipostază.

Prin urmare ispita de a urmări prototipul individual al lui Decebal în felurite epoci, într-o uriaşă perspectivă în care anticul Graccus să devină Baboeuf şi Cicero ducele de Morny, reprezintă mai mult decît o simplă întîiurire literară. De asemeni planul unui dodecameron tragic aplicat la istoria Moldovei, luînd-o cu Dragoş-vodă şi ducînd-o pînă la Alexandru Lăpuşneanu, are interesul său. Eminescu înţelegea să urmărească după principiul tragediei eline (cu multe elemente laterale din Shakespeare, Schiller, Goethe, Laube etc.) fatalitatea sangvină, mai clar ereditatea criminală în stirpea Muşatinilor. Această problemă a eredităţii a atras atenţia şi lui Alecsandri în *Gruiu-Sînger* şi a format în definitiv tot programul eugenic din romanele lui Duiliu Zamfirescu. Ideea, la superficie, e zolistă. Dar cum la noi tema e adoptată în poezie, deci nu în scopul studiului, este vădit că ia aspectul unei filozofii a vieţii. Mai aproape de leagănul lumii grece, cu care a trăit amestecat, poporul get are sentimentul adînc al tragicului fatal. Cînd dramaturgia română va fi mai dezvoltată, noi mai mult decît oricare alţii vom putea relua marile motive ale tragediei clasice, reduse în Occident la o simplă analiză a pasiunilor. Eminescu e străbătut profund de sentimentul destinului implacabil, înţeles nu ca o forţă oarbă ci ca o acţiune eternă a eonilor. Căderea Bizanţului din începuta dramă *Alexandru Lăpuşneanu* e plină de acest spirit curat contemplativ:

El vedea pe ienicerii cu turbane şi cu suliţi
Şi mulţimea cea robită se-mpingea vuind pe uliţi,
Peste-oraş cădea o ploaie de scîntei şi de cenuşe,
Grinzi cădeau arzînd pe drumuri şi cădeau ferești şi uşe,
Urlete de biruinţă în al chinurilor vaier,
Glas tremurător de clopot se amesteca prin aer,
Trec prin fum şi bălţi de sînge, trec prin stîlpii nalţi ai scării,
Şi prin ţipetul mulţimii sună vaietele mării.

În proza lui Eminescu se văd două direcţii: una sociologică şi evocativă cu ceva din C. Negruzzi şi încă mai mult din W. von Kotzebue, al cărui *Laskar Viorescu* stă la temelia literaturii de mai tîrziu a lui Sadoveanu şi Gîrleanu cu boieri patriarhali, alta romantică. Sensul general rămîne acelaşi. Din prima categorie fac parte proiectul *Boierimea de altădată*, unde se descrie moşia cuconului Vasile Creangă, pe valea Siretului, curtea patriarhală şi fericită, *Aur, mărire şi amor*,

nuvelă negruzziană zugrăvind Iaşul la 1840 într-un ton mai ţipător romantic, cu antiteze morale, cu o tentativă de satiră a bonjurismului. În seria fantastică intră nuvela neterminată *Avatarii faraonului Tlà*, în care influenţa lui Th. Gautier şi a „spiritiştilor" în general e flagrantă. Ea tratează un caz de metempsihoză. Faraonului Tlà i-a murit soţia şi el, îndurerat, consultă pe Isis într-o oglindă de aur care oglindeşte cerul înstelat. Isis îi comunică în stil ermetic o învăţătură înrudită cu panteismul transformist al lui Goethe din *Die Metamorphose der Pflanzen*. Tlà mai consultă şi un flacon cu apă de Nil, înlăuntrul căreia, printr-un procedeu divinatoriu, vede cu anticipaţie avatarii săi în decurs de 5.000 de ani. Nuvela avea să execute programul existenţei circulare a faraonului. Sînt urmărite doar două etape: a marchizului Alvarez de Bilbao, care are încurcături fantastice cu un dublu, şi mai tîrziu, în epoca romantică franceză, a lui Angelo şi a Cezarei, cuplu cu o capacitate de atracţie de ordin metafizic. *Geniu pustiu*, roman liric neterminat, este în fond un jurnal interior de tipul *Werther*, caracterizat prin urîtul negru, fantomatic. Eroul e neliniştit, caută iubiri dureroase, emoţiile crunte ale revoluţiei spre a se pierde apoi pe patine în imensitatea polară. *Sărmanul Dionis* închide filozofia teoretică a lui Eminescu şi se bazează foarte superficial pe teoria aprioriismului. Metafizica poetului e panteistic spiritualistă, amestec de leibnizianism, idealism german şi schopenhauerism. Universul e o sferă spirituală cu o infinitate de spiţe ce sînt speţele eterne. Individul însuşi are prototipul său. Este evident că mecanica Totului e gîndirea şi că între cugetarea întregului şi a părţilor, absolut vorbind, e un raport de contemporaneitate. Universul e activitatea onirică a Divinităţii la care participă automat şi conştiinţa umană, pentru care fenomenul nu-i o iluzie ci o participare la realitatea obiectivă a gîndului divin. Singura eroare pe care o va face Dionis e de a crede că participarea înseamnă totalitate, că el e Dumnezeu. Călătoria lui în timp, în epoca lui Alexandru cel Bun, şi în spaţiu, în lună, nu e vreo dovadă a subiectivităţii percepţiei ci o simplă inspecţie ideală de-a lungul individului metafizic Zoroastru-Dan-Dionis-$^{\infty}$. Dealtfel luna este edenul lui Eminescu, şi *Sărmanul Dionis*, Comedia sa divină. Paradisul nu este ex-teritorial, ci pămîntul cu miezul lui vital, stăpînit de factorul inconsciu şi de colosalul geologic. Omul

picat în acest mediu leşină de parfumul cel lunatic, devine strigoi. Aci coniferii au „scorburi" de tămîie, umbra se adună în prunduri, cireşii, formînd păduri, aruncă atîta floare încît omul e troienit, vegetaţia şi fauna sînt euforice, îşi ţipă bucuria de a se înmulţi, florile „cîntă", greierii răguşesc de voluptatea scîrţiitului. *Cezara* cuprinde filozofia practică a poetului. Contesa Cezara e o instinctuală impulsivă care nu poate fi constrînsă la o căsătorie de convenţie cu un om bătrîn. Ea îşi alege, după un examen fizic, ca soţ, putem spune, natural, pe călugărul Ieronim, căutîndu-l într-o insulă edenică. Schivnicia lui Ieronim este ea însăşi semnificativă şi nu se întemeiază pe regula ascezei şi a maceraţiei ci pe o regresiune spre viaţa instinctuală. Un bătrîn călugăr, Euthanasius, care îşi caută moartea într-un torent, simbolizează euthanasia propusă de acel Schopenhauer care totuşi era un ascet cvasibizantin, propagator al castrării.

În articolele de gazetă, Eminescu a aplicat cu statornicie acest rousseauianism schopenhauerizat ce s-ar putea reduce la următoarele propoziţii: între suprema conştiinţă metafizică şi beatitudinea topirii în Neant, există o cale mijlocie de împuţinare a răului, înlăturarea conştiinţei parazitare, din care iese durerea, întoarcerea la instincte; decît conştiinţa mai bun instinctul, decît instinctul mai bună moartea, care însă e inutilă, căci viaţa e veşnică şi prototipii se întrupează la infinit. Fatuitatea femeii de lume e condamnabilă, Dalila complică un instinct pe care îl au şi păsările de două ori pe an. Singurul stat temeinic e acela natural, automat ca al albinelor, nu statul liberal, întemeiat pe contract social. Barbaria devine la Eminescu o „sănătoasă barbarie", iar „obiceiul pămîntului" o instituţie mai solidă decît constituţia. Forma statului natural celui mai tipic este statul naţional. Un roi de albine nu se poate gîndi amestecat cu alte gîngănii. În acest înţeles al purităţii e îngăduit a se vorbi şi de misiunea unei naţii. Firește, Eminescu devine rasist, deplînge infiltraţia elementelor alogene, a „damblagiilor" bizantini, formînd „pătura superpusă", admite războiul (hegelian într-asta) ca o expresie a luptei pentru existenţă, şi în fine statul legitimist şi oligarhic, ridicat pe clase permanente, specializate. Iraţionalismul acesta pare a fi şira spinală a mentalităţii noastre specifice, fiindcă toate construcţiile ideologice de la N. Bălcescu pînă la Nae Ionescu şi L. Blaga se nutresc

din el. Noțiunea unui Logos explicabil silogistic ne e străină.

Poezia eminesciană e fața plastică a acestei concepții. Natura e o entitate metafizică, e materia în veșnică alcătuire, codrul, marea, rîul, luna fiind spețe, idei, divinități, fenomen apărînd doar omul, care nu are nici o intervenție în desfășurarea numenilor, suferind numai rotația:

— Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună,
Și de-i vremea bună rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămînem:
Marea și cu rîurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

Omul trăiește în sublima nesimțire. Văduva tinerică hibernează într-o căsuță de pădure năpădită pînă peste gard de zăpezi, într-o leneșă părăsire de sine:

Părul ei cel negru, moale
Desfăcut cădea la vale . . .

adormind pe scaun:

Adoarme astfel cum șade,
Fusul din mînă îi cade.

Nevasta „tînără" a lui Călin doarme tolănită pe patul din bordeiul neorînduit în care se leagănă o rață și cîntă un cocoș, împăratul supărat lasă să-i crească iarbă în barbă. Locul extazelor religioase e codrul în care omul se pierde ca o furnică:

În munți ce puternic din codri s-ardică
Giganți cu picioare de stînci de granit,
Cu fruntea trăsnită ce norii despică
Și vulturii-n creieri palate-și ridică
Ș-uimiți stau în soare privindu-l țintit,

Acolo prin ruini, prin stînci grămădite
E peştera neagră săhastrului mag;
Stejari prăvăliţi peste rîuri cumplite
Şi stanuri bătrîne cu muşchi coperite;
Încet se cutremur copacii de fag.

Vuind furtunoasa-i şi straşnică arpă
Trec vînturi şi clatin pădurea de brad,
Prăval pietre mari din culmea cea stearpă,
Aruncă bucăţi cu pomi şi cu iarbă
Ce-n urlete în rîuri se năruie, cad.

Natura se găseşte la Eminescu într-un chip elementar, avînd ca notă dominantă cantitatea. Cutari versuri conţin numai noţiunea simplă de codru, dar în proporţie colosală. Omul e anulat şi zdrobit de foirea fluturilor şi izbucnirea ierbii. Efectul euforic al germinaţiei universale este jalea. Toate poeziile lui Eminescu exprimă încetarea rezistenţei individuale, pasul lunatec către lac şi codru:

Prin a ramurilor mreajă
Sună jalnic în urechi
Cîntec dulce ca de vrajă
De sub teiul nalt şi vechi.

Iară sunetele sfinte
Mişcă jalnic al tău piept,
Nu mai cugeţi înainte,
Nu mai cauţi îndărăpt.

Ci-asculţi mii de păsărele
Ciripind în verde crîng
Cum de-amoru-ne-ntre ele
Sfătuindu-se se plîng.

Natura este edenul, locul sexualităţii, ea aţîţă dorinţa de împreunare, după care urmează nelipsita adormire în codru:

Adormi-vom, troieni-va
Teiul, floarea-i peste noi,
Şi prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de oi.

Dragostea e violentă, ferină. Cînd vede pe Ieronim gol, Cezara răcneşte. Femeia este un izvor „de-ucigătoare visuri

de plăcere", care se așează pe genunchii bărbatului și se anină de gîtu-i „cu brațele-amîndouă". Iubiții stau „mînă în mînă, gură-n gură", își înecă unul altuia suflarea „cu sărutări aprinse" și se strîng „piept la piept", el sărutînd „cu-mpătimire" umerii femeii, ea lăsîndu-se „adăpată" cu gura:

Ei șoptesc, multe și-ar spune și nu știu de-unde să-nceapă,
Căci pe rînd și-astupă gura, cînd cu gura se adapă;
Unu-n brațele altuia tremurînd ei se sărută,
Numai ochiul e vorbăreț, iară limba lor e mută.

Lui Eminescu îi repugnă prefăcătoria. Adevărata femeie e ingenuă. Ea vine singură la pădure, locul foirilor și împerecherilor:

Hai în codrul cu verdeață,
Unde-izvoare plîng în vale,
Stînca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Acolo-n ochiu de pădure
Lîngă trestia cea lină
Și sub bolta cea senină
Vom ședea în foi de mure.

Ea ispitește pe bărbat, fără rușine, ca o vietate sălbatecă:

Și de-a soarelui căldură
Voi fi roșie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ți astup cu dînsul gura . . .

Cînd prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-i ținea de subsuoară,
Te-oi ținea de după gît.

Intimitatea eminesciană e tăcută. Perechea nu vorbește și nu se întreabă. Amețită de mediul înconjurător, ea cade într-o uimire, numită de poet „farmec", și care e neclintirea hieratică a animalelor în epoca procreației. Amorul eminescian e religios mecanic, înăbușit de geologie. În chip obișnuit, femeia iese de undeva din trestii sau din pădure, se lasă pradă gurii bărbatului și apoi amîndoi cad toropiți fascinați de o ritmică dinafară, căderi de raze, de ape, de flori:

Pe genunchiŕ mei şedea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr, înfiorate,
Or să-ţi cadă flori de tei . . .

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt.

Adormînd de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

Femeia nu-i Spiritul, ci carnea suavă cu-„ncheieturi":

Nu e mică, nu e mare, nu-i subţire, ci-mplinită,
Încît ai ce stînge-n braţe, numai bună de iubită.

Mai tîrziu, continuînd heinismul „Junimii", Eminescu cultivă o romanţă nudă, deconcertant de directă, mai degrabă abstractă, în care fondul e al cîntecului de lume autohton, cu „jele", „dor", cu iubiri ducînd la zăcere şi moarte. Totuşi tehnica e cu mult mai complexă decît se pare şi constă în trecerea gradată de la confesiunea cea mai simplă la o atitudine speculativă. Romanţa ce se deschide aşa de sentimental:

S-a dus amorul, un amic
Supus amîndurora,
Deci cînturilor mele zic
Adio tuturora . . .

culmineazâ în constatarea filozofică a irealizării eroticii sublime pe pămînt:

Era un vis misterios
Şi blînd din cale-afară,
Şi prea era de tot frumos
De-au trebuit să piară.

Altă romanţă exprimă fatalitatea erotică atunci cînd luna de primăvară ocupă cerul:

A noastre inimi îşi jurau
Credinţă pe toţi vecii,
Cînd pe cărări se scuturau
De floare liliecii.

Pe lîngă plopii fără soț pornește pe o idee sentimentală populară. Bărbatul trecea neînțeles de femeia pe care o iubea (e tema sonetului lui Arvers):

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut,
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des;
O lume toată-nțelegea,
Tu nu m-ai înțeles.

Dar apoi romanța se scufundă în mitologie. Dragostea poetului nu e numai un mecanism de speță, ci osînda unui atavism neînțeles cu capătul în păgînătate:

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți.

Bărbatul devine ataraxic ca Luceafărul și reproșează femeii de-a fi stricat rînduiala cosmică:

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfînt,
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pămînt.

În stil folcloric Eminescu a scris adevărate capodopere. *Mai am un singur dor* e *Miorița* lui. Poetul se așează pe marginile neantului la mare, vrînd codrul, idee de speță, statornicul în curgător:

Să-mi fie somul lin
Și codrul aproape,
Pe-ntinsele ape
Să am un cer senin . . .

precum și luceferii, simboluri ale imensității neantului matern:

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag

Aduceri aminte.
Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prietini,
O să-mi zîmbească iar.

În folclorul lui Eminescu e o complexă îmbinare de mitologie populară şi filozofie a nimicului într-o formă ce pare lineară, dar care e de o savantă împletitură. Piesa rară e cîntecul cutărei fete din *Călin Nebunul*, o bocire ţărănească de singurătate, fiindcă fata se află în codri în puterea zmeului. Ritmica de descîntec evocă o jale cosmică, frica omului singur într-un teritoriu infinit de „lunci deşarte". Solitudinea cîmpurilor e simbolizată prin greier. Dar greierii, răspunzîndu-şi la depărtări incomensurabile, sugerează corespondenţa gîndurilor. Fata trimite dar greierul obscur din apropierea ei în grinda casei materne. Greierul acesta nu e însă terestru ci lunar, iar luna e la Eminescu edenul:

Greieruş ce cînţi în lună,
Cînd pădurea sună,
Cum nu ştii ce am în mine,
Greiere streine?
Că te-ai duce, de-ai ajunge,
Noaptea de te-ai plînge
Ca o pasăre măiastră
La noi în fereastră.
Vai de picioarele mele
Pe-unde umblă ele!
Vai de ochişorii mei
Pe-unde umblă ei!
Inima-n mine-i bolnavă,
Floare de dumbravă,
Şi vai, lacrimile mele,
Cum le vărs cu jele!
— Du-te, greier, du-te, greier
Pîn' la munte-n creier
Şi priveşte-nduioşat
Zarea depărtată,
Lumea-ntreagă o colindă,
Mergi la noi în grindă,
Spune-i mamei ce-am făcut
De m-a mai născut,

Căci ar fi făcut mai bine
Să mă ia de mînă,
Prefăcută că mă scapă
Să m-arunce-n apă.
Căci de cer ar fi iertată
Şi de lumea toată.

În poezie, Eminescu are cîteva imagini obsedante ce indică o atracţie spre locul primordial al naşterii şi al morţii. Elementul principal este doma care se află de ordinar într-o insulă şi cuprinde în mijlocul ei într-un sicriu un cadavru în figura căruia poetul se recunoaşte cu spaimă. Doma e într-un loc fund lacustru de piramidă, în altul Valhallă oceanică, în altul, în fine, castel selenar. Cînd toate aceste vise triste au fost risipite rămîne sentimentul propriului deces:

Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi ţin la el urechea — şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine? . . . Parc-am murit de mult.

Eminescu e un poet de concepţie şi asta stînjeneşte pe unii critici. Dar poetul nu filozofează ci construieşte vizionar. Bolta e o catapeteasmă spartă prin care curge nimicul, poetul stă sub „arcurile negre, cu stîlpi nalţi suiţi în stele" şi întoarce marinăreşte „uriaşa roat-a vremii". Eminescu tinde în opera mai tîrzie spre un lirism interior bizuit pe sentimentul de ieşire din cursul zgomotos al timpului. El se îneacă în grosimea tăcerii absolute:

În odaie prin unghere
S-a ţesut painjiniş
Şi prin cărţile în vravuri
Îmblă şoarecii furiş.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Şi ascult cum învălişul
De la cărţi ei mi le rod.

Se trage în concavitatea odăii, reintră în cursul propriei existenţe şi de aci în mitul naţiei, încît, pierdut departe în fabula fără fund, abia simte mînile reci ale femeii. Se-ntunecă. Apoi cade într-o mîndră indiferenţă:

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sîn, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!...

îndreptăţită de conştiinţa formei ciclice a lumii:

Căci aceloraşi mijloace
Se supun cîte există,
Şi de mii de ani încoace
Lumea-i veselă şi tristă,
Alte măşti, aceeaşi piesă,
Alte guri, aceeaşi gamă,
Amăgit atît de-adese
Nu spera şi nu ai teamă.

Satira lui Eminescu e swiftiană: în locul invectivei, mitul ermetic. Metoda mitologică e folosită şi în aşa-zisa „filozofie", unde în locul obişnuitelor divinităţi apar unităţi enigmatice: Fiinţa, Nefiinţa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl. Procedeul, şi al lui Goethe, nu se deosebeşte profund de al anticilor, care dădeau zeilor valoarea unor noţiuni cosmice. Dumnezeu-Tatăl care se împreună cu Chaosul-Mumă spre a da naştere lumii sînt eroi de basm. Neantul se ridică pe noţiuni de materie:

Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochi care s-o vază.

În mare măsură satira e pamfletară, trăind dintr-o indignare furioasă, transcrisă într-o năvală de epitete cacofonice: pocitură, broască, bulgăroi, grecotei, smintit, stîrpitură, fonf, flecar, găgăuţă, guşat, bîlbîit. Injuriile sînt indiciul unui lirism maxim întors de la extatic la grindinos:

Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget...
Şi deasupra tuturora, oastea să şi-o recunoască,
Îşi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască...
Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi
Să ajung-a fi stăpînă şi pe ţară şi pe noi!
Tot ce-n ţările vecine e smintit şi stîrpitură,
Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură,

Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții,
Toți se scurseră aicea și formează patrioții,
Încît fonfii și flecarii, găgăuții și gușații,
Bîlbîiți cu gura strîmbă sunt stăpînii astei nații!
Voi sunteți urmașii Romei? niște răi și niște fameni!
I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni!

Poemul fundamental e *Luceafărul*, dar *Fata în grădina de aur* îl pregătește în chip fericit și mai crud, în maniera fabuloasă Bojardo:

Dar un balaur tologit în poartă
Sorea cu lene pielea lui pestriță,
Cu ochii-nchiși pe jumătate, poartă
Privirea jucătoare să-l înghită.
Iară Florin — inima-n el e moartă
Cînd vede solzii, dinții cei de criță,
Sărind la el și-nfipse a lui spadă
Și pe pămînt îl țintui de coadă.

Florin este eroul mitic în stare să răzbată prin toate piedicile pînă la femeia iubită, nicidecum un tînăr fluşturatec cum e Cătălin. El și fata simbolizează vitalitatea lumii terestre, mecanica sigură a instinctului. Zmeul nu are ce să le impute. Poemul e tratat cu o mare invenție verbală. Privirile fetei sînt „tinere și hoațe", norocul ei e „geamăn" cu cel al lui Florin, „boiul" acestuia e frumos, valea e întunecată „cum o simt doar orbii", corbii fac pe cer „pete de cerneală", tînărul de dor „se ticăie", la curtea fetei sînt „grădine, rediuri, lacuri, ziduri, șipot", haina „se-ncreață". Unele versuri au curs psalmodic:

Culca-mi-aș capul la al tău picior
Și te-aș privi etern ca pe o steauă,
Frumos copil cu umerii de neauă.

Chiar cuvintele Domnului către zmeu sînt mai încărcate de gînduri:

Și tu ca ei voiești a fi, demone,
Tu, care nici nu ești a mea făptură;
Tu ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mîndru de eternă gură,
Cuvînt curat ce-a existat, Eone,
Cînd Universul era ceață sură.
Să-ți numeri anii după mersul lumii
Pentru-o femeie? — Vezi iubirea cum îi.

În schimb *Luceafărul* e de o construcție muzicală perfectă. Sensul e acum satiric. Astrul e geniul solitar. Cătălin și Cătălina sînt umanitatea efemeră. Tehnica e liturgică. Tema e dezvoltată și analizată, repetată și comentată, reluată din nou pînă la completa istovire, iar replicile Luceafărului sînt formulistice, fiindcă el, neavînd suflet empiric, nu poate găsi relații și expresii noi:

Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și mumă-mea e marea.

Plastica ideilor este și aici extraordinară. Chaosul are văi, izvoare, mări. Acolo nu-i „hotar", și vremea (ca o apă) n-are puterea de a se umfla în puțul ei și a ieși din „goluri":

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.

Unitatea complicatei țevării se înfăptuiește acustic. Unele strofe tac, altele cîntă, în acord, ca flautele unei orgi. La sfîrșit răsună toate într-un țipăt coral:

Trăind în cercul vostru strimt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Capitolul XIV

MARII PROZATORI

Ion Creangă

Din întîia promoție a ruralilor, Ion Creangă (1837—1889) este figura cea mai proeminentă. În chip curent se admiră în opera acestui humulești farmecul dialectal, limba privită ca un adaos de frumusețe. Lucrul este exagerat, deși nu se poate contesta plăcerea rezultată din folosirea unui limbaj plin de moliciune, dealtminteri cu o desăvîrșită moderație, indiciu de tact artistic. Ca și Caragiale, Creangă e un dramaturg deghizat în prozator, un monologist, și limba sa e de fapt limba eroilor. Și obiceiul de a admira la povestitor puterea „de a crea tipuri vii" este nejustificat. Întrucît privește *Amintirile* și *Moș Nichifor Coțcariul*, se mai poate vorbi de tipuri vii în sensul autenticității. Căci altfel ce observație pătrunzătoare găsim în *Amintiri*? O mamă de la țară își ceartă copiii, un tată se întreabă cu ce să-și țină băieții în școli, copiii fac nebunii, un popă joacă cu poalele anteriului prinse în brîu, toate aceste spuse anecdotic pe puține pagini. Întîmplările sînt adevărate dar tipice, fără adîncime. Însă într-un basm de ce observație poate fi vorba? Acolo totul e simbolic și universal. În poveste și nuvelă nu se observă, ci se demonstrează observațiuni morale milenare. În *Soacra cu trei nurori* dăm de eternul conflict dintre noră și soacră; *Capra cu trei iezi* este ilustrarea iubirii de mamă; *Dănilă Prepeleac* dovedește că prostul are noroc; *Punguța cu doi bani* dă satisfacție moșilor care trăiesc rău cu babele lor; *Povestea porcului* verifică adevărul că pentru o mamă și cel mai pocit prunc e un Făt-Frumos etc. *Amintirile* nu ies nici ele din
266 această formulă. În ele se simbolizează destinul oricărui

copil: de a face bucuria și supărarea părinților și de a o lua și el pe încetul pe același drum pe care l-au luat și-l vor mai lua toți. Aci nu este nimic individual, cu caracter de confesiune ori de jurnal, căci Creangă povestește copilăria copilului universal.

Așadar tehnica rămîne în ultima analiză totul. Analizînd *Capra cu trei iezi*, descoperim procedeele lui La Fontaine. Animalele sînt văzute omenește, constituind niște simboluri-caricaturi, niște „maschere". Capra cea cu multe ugere și cu glas behăitor este o caricatură oferită chiar de natură a mamei, în vreme ce lupul cu ochi turburi și dinți ascuțiți este simbolizarea omului fără scrupul. Ca simplă transcriere a limbajului unei țărănci supărate, văietăturile caprei sînt de oarecare coloare, ca manifestare a unui animal, ele sînt bufone. Behăitura caprei răsună laolaltă cu jelania țărăncii, dînd un spectacol caricat. *Soacra cu trei nurori* e și ea o comedie, în care n-a mai fost nevoie de trăsăturile unui animal, deoarece soacra a căpătat în popor renumele unei caricaturi. Toată seva stă în limbă. Soacra înfăptuiește în vorbirea ei perfecțiunea malignității socerale. *Povestea lui Stan Pățitul* arată o manieră originală de a trata fabulosul, realistic, așa cum va proceda și Caragiale în *Kir Ianulea*. Între dracul prefăcut în copil și Stan se încinge în poartă un dialog rupt din viața zilnică: „ — Țibă! Hormuz, na! Bălan; nea! Zurzan; dați-vă-n lături (cotarle)... Da de unde ești tu, măi țică? și ce cauți pe aci, spaima cînilor? — De unde să fiu, bădică? Ia sînt și eu un băiat sărman, din toată lumea, fără tată și mamă și vreau să intru la stăpîn." Tot ce în genere e transcendent în poveste, la Creangă e readus pe pămînt și micșorat, și Dumnezeu și Sfîntul Petre par de prin Humulești. În *Povestea porcului* străjerii împărătești vorbesc ca niște pîndari de vie și împăratul se mînie ca cel mai de uliță dintre oameni. Tabloul etnografic corespunzător ar rezulta și mai bine dacă am compara *Fata babei și fata moșului* cu *Cendrillon* de Ch. Perrault. În locul mediului luxos din basmul francez, aci mecanica vieții unui sat de munte. Fata babei e „slută", „țîfnoasă" și s-alintă „ca cioara-n laț" Ea e „sora cea de scoarță". Fata moșului muncește de „nu-și mai strînge picioarele". E „piatra de moară în casă", iar soră-sa „busuioc de pus la icoană". Fata babei iese gătită dumineca „de parc-a lins-o viței". Gura babei „umbla, cum umblă melița". În casa lui „a apucat a cînta găina", fiindcă dacă

îndrăznește „să se întrecă cu dedeochiul", baba și fata ei ei „îl umple de bogdaprosti". În încheiere, fata moșului se mărită cu „un bun om și harnic", nescăpînd dar nici acum de trebi. În plin fabulos dăm de scene de un realism poznaș. Gerilă, Ochilă și celelalte monstruozități ale basmului se ceartă în casa de fier înroșită a împăratului Roș ca dascălii în gazdă la ciobotarul din Fălticeni. Vorbirea împăratului Roș e de o grasă vulgaritate. Pișcat de pureci, măria-sa drăcuie. Pînă și între obiecte se încinge o comică sfadă: „ — Măsoară-ți vorbele, băiete! Auzi, soră nicolavă, cum ne rîde acușorul? — Aud, dar n-am gură să-i răspund; și văd, dar trebuie să rabd. — Vorba ceea, soro: « Șede hîrbu-n cale și rîde de oale ». Măi pușchiule! ia să vedem ce-ai făcut tu mai mult decît noi?"

Însușirea de a dramatiza realistic basmul a făcut să-i iasă lui Creangă numele de scriitor „poporal", cu toate că țăranii n-au astfel de daruri și că ei preferă idealizarea. *Moș Nichifor Coțcariul* e întîia mare nuvelă românească cu erou stereotip. Moș Nichifor fiind harabagiu, Creangă a ales unul din drumurile lui cu harabaua. Căruțașul face toate mișcările mașinii lui sufletești, își spune tot monologul și nuvela s-a încheiat prin epuizarea figurii. Umorul bucății stă în a încetini gesturile tipice ale individului, în a-l lăsa să-și debiteze expresiile rezumînd firea și experiența lui. Ideea de progres fiind exclusă din formula nuvelei, căruța lui Moș Nichifor este oricînd legată „cu teie, cu curmeie". Harabagiul a fost totdeauna „moș". Cînd căruța merge, feleștiocul și posteuca fac mereu „tianca, tranca! tranca, tranca!" Iepele lui Moș Nichifor sînt „albe ca zăpada", fiindcă și cînd le schimbă, harabagiul le înlocuiește cu iepe de același fel. Cînd căruța urcă la deal, Nichifor, ca să nu-și spetească iepele, invită obișnuit pe călători să se dea jos, cînd întîlnește un drumeț, zice:

Alba nainte, alba la roate,
Oiștea goală pe de-o parte.
Hii! opt-un cal, că nu-s departe Galații, hiii!

De-i ies femei în cale, el cîntă:

Cînd cu baba m-am luat,
Opt ibovnice-au oftat;
Trei neveste cu bărbat
Și cinci fete dintr-un sat.

De bună seamă, mergerea la Piatra cu evreica Malca nu-i un fapt istoric unic. Se bănuieşte uşor că Nichifor se poartă la fel în toate expediţiile, după un program imemorial, tocmindu-se din plăcerea de a vorbi, repetînd acelaşi monolog, făcînd gluma tipică cu lupul în dreptul Grumăzeştilor, văietîndu-se de baba sa. Chiar comentarea pierderii frînghiei pare a fi făcută după un program de vorbire în cazuri de accident.

Ca şi Anton Pann, însă cu mai multă spontaneitate, Creangă aduce în scrierile lui mult lexic ţărănesc, dar mai cu seamă proverbe, zicători, ce alcătuiesc aşa-zisele lui „ţărănii". Plăcerea stîrnită de audiţia scrierilor lui Creangă e de rafinament erudit şi nicidecum de ordin folcloristic, şi compararea cu Rabelais, Sterne şi Anatole France, oricît ar părea de paradoxală, apare legitimă. Erudiţia unui Rabelais încîntă prin veselia care o întreţine, prin „joyeuseté", iar mecanismul e paralela continuă între actualitate şi experienţa acumulată. Prejudecata că autorul livresc trebuie să fie neapărat un umanist face ca Creangă să fie admis cu greu ca erudit, uitîndu-se că există o ştiinţă orală, care poate oferi tot atîtea citate ca şi cărţile. Umanist al ştiinţei săteşti, Creangă scoate din erudiţia lui un rîs nestins, citînd neostenit şi cu o viteză ameţitoare:

„— Hei, hei! dragul tatei, cu vorba aceasta mi-ai adus aminte de cîntecul cela:

Voinic tînăr, cal bătrîn
Greu se-ngăduie la drum..."

*

„ — Ei apoi, zi că nu-i lumea de-apoi. Să te ferească Dumnezeu, cînd prinde mămăliga coajă. Vorba ceea:

Dă-mi, Doamne, ce n-am avut,
Să mă mir ce m-a găsit."

O dată priceput mecanismul povestitorului, sîntem luaţi de veselia lui şi enunţarea goalei formule: *vorba ceea* trezeşte rîsul. Mai este şi o erudiţie strict lexicală de cuvinte cu sonuri năstruşnice, mai degrabă cacofonice, precum una de cimilituri şi zicători, produse, ca la Anton Pann, pentru aspectul lor bufon: „Lată — peste lată, peste lată — îmbujorată, peste îmbujorată — crăcănată, peste crăcănată — măciulie, peste măciulie — limpezeală, peste limpezeală — găl-

beneală şi peste gălbeneală — huduleţ". Scriitori ca Creangă presupun o civilizaţie de vîrstă asiatică, în care cuvîntul e bătrîn şi experienţa s-a condensat în formule nemişcătoare.

I. L. Caragiale

I.L. Caragiale (1852—1912) este după Delavrancea scriitorul cel mai zolist, deşi lucrul n-a fost luat în seamă, toţi fiind izbiţi de aspectul umoristic al operei. Naturalismul lui Caragiale e radical, cu preferinţa pentru patologie şi sociologie, cu preocuparea de explicaţie şi metode exacte. *O făclie de Paşti*, nuvelă pretins psihologică, e mai mult fiziologică, etnologică, dintr-un cîmp de relaţii depăşind cu mult conştiinţa. Cum e cu putinţă ca slabul Leiba să facă teribila faptă a arderii mîinii lui Gheorghe? Explicaţia de ordin psihologic e frica, ştiindu-se că spaima are adesea efectele curajului. Dar isprava lui Zibal e aşa de teribilă, încît e nevoie de o frică delirantă, imaginativă, care se şi lămureşte prin aceea că Zibal este evreu. Dar evreii normali au frica defensivă, lamentoasă, Zibal e sinistru. Aflăm atunci că eroul suferă de teroare cronică de origine traumatică, adăugată la spaima atavică, şi pe deasupra de paludism, care dă elementul delirant. Motivul fricei îl reia Caragiale în monologul *1 aprilie*, şi acolo cu o explicaţie de ordin patologic. Comicul aparent al bucăţii acoperă o problemă serioasă de psihopatie. În alte nuvele, Caragiale a studiat procesul încoidării şi nebunia de origine paroxistică. D. Stavrache din *În vreme de război*, după o lungă perioadă de îndoială asupra putinţii reîntoarcerii fratelui său, căruia i-a luat averea, înnebuneşte cînd acesta apare. Compoziţia atît de înveselitoare pentru mulţi *Două loturi* e de fapt o serioasă dramă. D. Lefter Popescu, umil impiegat strivit de mediocritatea existenţei, a cîştigat loturile cele mari la două loterii. Însă a rătăcit biletele. Cercetările pentru descoperirea lozurilor, făgăduielile şi umilinţele d-lui Lefter sînt etape savante ale disperării. Surescitarea atinge faza mîniei teatrale cînd eroul află că vesta în care se bănuia a fi biletele fusese schimbată la o chivuţă pe farfurii. Platitudinea obişnuită a lui Lefter, exas-
 perată, dă un patos burlesc. După atîta zbucium, Lefter

suferă alt şoc: găseşte biletele. Acum devine euforic, şi într-o petiţie ţanţoşă îşi dă demisia din slujbă. Îl aşteaptă o lovitură şi mai grozavă. Biletele cîştigase dar . . . viceversa. Aruncat pe rînd de la supliciul disperării la cel al speranţei şi înapoi, sufletul mediocru al lui Lefter nu mai poate suporta şocul şi cade într-o incoerenţă violentă şi demenţială, plină (efect tragicomic) de toate locurile comune ale indignării burgheze. Tema aşteptării anxioase, înnoită prin amănuntul sinuciderii, se regăseşte în *Inspecţiune*. Anghelache, casier impecabil, se omoară în preajma unei inspecţii din frica absurdă de a nu fi găsit cu lipsuri pe care nu le are. El e holtei, trăind cu sora şi cu mama lui, un scindat prin urmare cu teama răspunderilor sociale. În *Păcat*, studiul eredităţii e dus pînă la o impresie neplăcută de monstruozitate umană. Mitu, copilul cu porniri incestuoase al unui preot, Ileana, fata cu instincte sangvinare a aceluiaşi, sora vitregă a lui Mitu, strident caz patologic cu forme isterice, acestea sînt cazuri de clinică. În *Năpasta*, bolnavul declarat e Ion ocnaşul, nebun mistic. Însă nici Anca, femeia în stare de zece ani de ură nestinsă, nu pare o fiinţă normală. E probabil că interesul naturalistic pentru cauzele obscure a împins pe Caragiale spre zona misteriosului. *Tardiv* pune chestiunea telepatiei. Cănuţă „om sucit" e un caz de orientare providenţială. Caragiale se şi temea de piază-rea, de ghinion. Miraculosul formează sîmburele din *La Hanul lui Mînjoală*, nuvelă remarcabilă prin clarobscurul misterios. *La conac* repetă tema, cu deosebire că acum diabolicul nu se mai arată sub forma ispitei erotice ci sub aceea a jocului de noroc.

După Anton Pann şi N. Filimon, Caragiale este un mare promotor al balcanismului, adică al unui spirit la punctul longitudinal real ocupat pe continent. Eroul reprezentativ e Mitică, exponent al specificului muntean şi, mai exact, bucureşten. Mitică e un cetăţean volubil, avînd în cel mai înalt grad pe suflet interesele ţării, pe care le vede totdeauna în negru („Stăm rău, foarte rău, domnule!"), avînd soluţii pentru toate problemele la ordinea zilei. El are furia peroraţiei în public şi cu greu poate fi smuls din încleştarea discuţiei. Spiritul critic miticist este excesiv: nimic nu-i bun, totu-i „moft". Iritat în aşteptarea uşurării nevesti-si, Nae reduce civilizaţia română la zero. Mitică nu suferă rezerva, acostează familiar pe omul din stradă (aspect meridional) şi-i pretinde să ia numaidecît o atitudine. Eroul caragialian

e la antipodul romantismului. Solitarii, apăsaţi de muţenie melancolică, ai prozatorilor de mai tîrziu (Brătescu-Voineşti, Sadoveanu) trăiesc la munte şi în provincie. Mitică trăieşte în Bucureşti, oraş de învălmăşeală unde meditaţia gotică nu înfloreşte. Mitică e bîrfitor, lichea, intrigant, mai mult din limbuţie, şi mistificator generos şi zăpăcit, acceptînd să facă servicii fără a avea tăria să le ducă la bun sfîrşit, ceea ce îl autorizează să ceară şi el servicii oricui („Să nu zici că nu poţi ! Ştiu că poţi ! trebuie să poţi !"). El e comod, cu oroare de suferinţă şi e mai ales un om manierat. Impresia că eroii lui Caragiale sînt vulgari e falsă şi vine mai ales de acolo că, voind să pară distinşi, ei nu şi-au educat încă limbajul şi gesticulaţia. Lărgind sfera balcanismului, Caragiale încearcă o nuvelă de limbaj şi atmosferă. *Pastramă trufanda* e o prelucrare a unei bucăţi nastratineşti (o cita şi Poggio Bracciolini în *Liber facetiarum*), *Kir Ianulea*, o versiune largă după *Belfagor* al lui Machiavel, *Abu-Hasan*, un basm din *Halimà*. Toată savoarea din *Pastramă trufanda*, povestea lui Iusuf care a mîncat pastramă de ovrei, stă în dulcea duhoare de băcălie pe care o emană anecdota. Creaţia în *Kir Ianulea* stă în ideea de a transporta pe Belfagor la Bucureşti în mediu negustoresc în epoca Mavrogheni. Vocabularul epocii fanariote este adus nu numai în scopul coloarei, ci pentru a denota nuanţe sufleteşti locale, naraţiunea învîrtindu-se în jurul istericalelor. Dracii sînt „afurisiţi", „zevzeci", „procleţi", „mucaliţi", fac „lafuri" şi „giumbuşuri". Aghiuţă se preface în negustor „chiabur", nici „matuf", nici prea „ţîngău", îşi face case „deretecate", cu „dichis". El e „levent şi galantom, pătruns de filotimie şi de hristoitie". Fiind cuprins de patima „fudulici", ia de nevastă pe Acriviţa, fata lui Hagi Cănuţă, om de seamă dar cam „ififlîu". Acriviţa are „ifose", e „zuliară", dă bărbatului „cu tifla", pe frate îl face „haple", pe soţ „budala" şi „capsoman". Ianulea, fiind negustor, încheie „daraveri", aduce mărfuri de la „tacsid" şi din pricina cheltuielilor nebune e „scos la selemet" ca „mufluzii". Acriviţa, „apilpisită", joacă „otusbir", „ghiordum", e „agiamie" la joc, casa îi e plină de musafiri cărora le dă „zumaricale", vutci. Graţiile ei verbale sînt fanariote: „Cum pofteşti dumneata, *fos-mu, parigboria tu kosmu!*" Negoiţă merge la Craiova „haidea-haidea", e dus la domnie la Bucureşti „techer-mecher" în faţa domniţei cu „pandalii" care nu-l poate „honipsi".

Opera lui Caragiale e subestimată de către unii sub motiv că ea zugrăveşte moravurile şi că acestea sînt efemere. N-ar mai exista bunăoară deputaţi agramaţi şi comisari escroci. Cu toate acestea există tipuri sociologice, precum există categorii individuale, şi piesa de moravuri nu stă mai prejos decît piesa de caracter. În virtutea inegalităţii eterne între indivizi vor fi totdeauna parveniţi care să folosească paiaţereşte formele în care au intrat de curînd. Din observaţiile de moravuri vin mai ales bufoneria, farsa grasă, iar studiul atitudinilor sociale veşnice s-a concentrat în cîteva formule fără greş, constituind un comic aproape pur. Un procedeu este vîrîrea limbajului fără reţenţie al indignatului în uniforma rigidă a telegramei sau notei oficiale: „Directoru prefecturi locale Raul Grigoraşcu insultat grav de dumnezeu mami şi palme cafinè central. Ameninţat moarte. Viaţa onorul nesigure. Rugăm anchetaţ urgent faptu". O metodă adiacentă este stenografierea dialogului de judecătorie (metoda Courteline după H. Monnier şi *Les Tribunaux Comiques* de Jules Moinaux):

„*Leanca*: Eu, dom' judecător, reclam, pardon, onoarea mea, care m-a-njurat, şi clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birja de la dom' Marinescu Bragadiru din Piaţă, încă chiar dom' Tomiţă zicea să-l iau în birje . . .

Jud.: Pe cine să iei în birje?

Leanca: Clondirul . . . că zicea . . .

Jud.: Cine zicea?

Leanca: Dom' Toma . . . se sparge . . .

Jud.: Cine se sparge?

Leanca: Clondirul, dom' judecător!"

Leanca este femeia de cartier, comică prin petulanţă şi intemperanţă plebee, pariziana „commère", „ţaţa" română. Caragiale găseşte eufonii pline de delicii (diversificate uneori prin dialectism) în împiedicarea la limbă a beţivilor:

„ — Eş' du'ce 'ne Iancule! — Sîn' tu'tă, Co'tică! — Tu'tă du'ce, 'ne Iancule! . . .

Structura tipologică există în opera lui Caragiale ca un schelet susţinător, fără să fie esenţială. Caracterele sînt minimale. Jupîn Dumitrache e un mahalagiu fioros de moral, ţinînd la onoarea lui de familist, propriu-zis credul, mai mult brutal decît vigilent şi deci inevitabil „cocu". Nae

Ipingescu, epistatul, e un devotat redus la minte întunecat de o onestă stupiditate. Trahanache e o variantă bonomă a lui Dumitrache. Farfuridi, Brînzovenescu, Cetăţeanul turmentat sînt mai mult niște intrări grase în scenă, Caţavencu e zgomotos, schelălăitor, escroc, galant, sentimental, patriot, adică un Mitică, Pristanda un Polonius pentru această lume bombastică, funcţionînd ca un ecou docil. Femeile sînt fără interes, mai degrabă vulgare. Îndeobşte comicul rezultă din combinarea mijloacelor şi rămîne în sfera indemonstrabilului, constituind „caragialismul". Teatrul lui Caragiale e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului, care le anticipează, efectul delirant al melodiei în opera italiană. Tot ce se poate tăia din Caragiale se ştie dinainte pe dinafară:

„Ştiţi! Cum să nu ştiţi, coane Fănică, să trăiţi! tocmai dumneavoastră să nu ştiţi!"

*

„Ai puţintică răbdare..."

*

„Brînzovenescu, mi-e frică de trădare..."

*

„Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici, pe colo, şi anume în punctele... esenţiale... Din această dilemă nu puteţi ieşi..."

*

„În sănătatea coanii Joiţichii! că e... damă bună!"

Ioan Slavici

Ioan Slavici (1848—1925) omul era un sucit, ca să nu zicem altfel, dar opera este remarcabilă. Cu percepţia justă numai cînd se aplică la viaţa ţărănească, el nu idealizează şi

nu tratează cazuri de izolare. Oamenii săi sînt dîrzi, lacomi, întreprinzători, intriganți, cu părți bune și părți rele, ca orice lume comună. Limba, de obicei împiedicată în pagina de idei, e un instrument de observație excelent în mediul țărănesc. Cu toate că scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic, tratarea e severă, fără excese artistice. *Popa Tanda* e un fel de *Robinson Crusoe*, cu o intenție de economie politică absorbită în ficțiune. Părintele Trandafir, picat într-un sat de leneși, după ce încearcă zadarnic să-i îndrepte prin predici, își vede de treburile lui și izbutește prin bunul exemplu mai mult decît prin ocară. Întrupare a spiritului de colonizare, Popa Tanda e o figură de neuitat. În *Budulea taichii* se tratează misterul psihologic al unor ființe cu înfățișare neînsemnată în copilărie și un caz de ambiție în clasa de jos. Pe Huțu, care ținea cimpoaiele tatălui său, învățătorul îl îndeamnă să meargă la școală și copilul prinde așa gust, încît fiecare treaptă îi dă ambiția să meargă și mai sus și ar fi ajuns mitropolit, de n-ar fi intervenit autorul cu o considerație de ordin etic. Mai puțin compusă și de aceea trecută cu vederea, *Moara cu noroc* e o nuvelă solidă, cu subiect de roman. Matile crescătorii de porci în pusta arădană și moravurile sălbatece ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense prerii și cete de bizoni. Eroii principali sînt sămădăul Lică, comisar privat de porci, un hoț și un ucigaș, acoperit de cei interesați, și cîrciumarul Ghiță, care crede că poate juca dublu în interes propriu între autoritățile de stat și cele hoțești. Alte nuvele alcătuiesc un tablou etnografic al satului, observat în clipele rituale, logodnă, praznic, clacă, cea mai bună compoziție de acest fel fiind *Gura satului*, în care scena meticuloasă a pețirii, cu întîrzieri calculate și ocoliri șirete, constituie un document eminent de arhivă etnografică și o mare pagină literară.

Mara a trecut neobservat, ba mulți au socotit romanul neizbutit. În realitate e aproape o capodoperă. El narează tribulațiile sentimentale ale Persidei, fata Marei, căsătorită cu un neamț Natl, spre supărarea părinților din ambele tabere. Drama este etnică. Oamenii sînt tăcuți, greu de urnit, încăpățînați în prejudecățile și obiceiurile lor, mai dezghețați în gîndirea colectivă decît în cea individuală. Arhaitatea mișcărilor mai este îngreuiată de factorul rasial, căci de o parte stau nemții iar de alta românii, blînzi în raporturile personale, ironici într-ascuns și neclintiți în egoismul de nație.

Mara admite greşala Persidei, dar se indignează la ideea căsătoriei cu Naţl: „ — Lasă draga mamii, că toate au să iasă bine. Are fiecare norocul lui. Au păţit-o altele şi mai rău decît tine şi tot au ajuns femei cu casă bună". Pe de altă parte, Hubăr, tatăl mirelui, chiar după împăcare nu poate suferi gîndul că copilul ar putea rămîne al ortodocşilor. Dintre toate personagiile, zugrăvite pozitiv, Mara este cea mai vie. Ea înfăţişează tipul comun al femeii de peste munţi şi în genere al văduvei, întreprinzătoare şi aprige. E lacomă, avară, mîndră de copii, de o concepţie a vieţii aproape cinică. Slavici a intuit bine şi rotaţia caracterului într-o familie, fenomen mai evident într-o societate rudimentară, unde individul se diferenţiază puţin. Cu toate că s-ar părea că stau faţă în faţă tinerii cu nouă mentalitate şi bătrînii înţepeniţi în prejudecăţi, nu e vorba de fapt decît de o scurtă criză de transmitere a deprinderilor ereditare. Viţiile părinţilor răsar reîmprospătate la copii. Naţl e posac, leneş, chinuit de cazuri de conştiinţă, brutal şi delicat ca şi tatăl său, iar Persida, aşezată în fruntea unei cîrciume, devine prin instinct avară, autoritară şi plină de orgoliu familial.

Cîtă vreme Slavici se mărgineşte a observa lumea lui ţărănească, rezultatul e cel puţin onorabil. Cînd se amestecă în viaţa orăşenească de dincoace, faţă de care manifestă o ură ieşită din neînţelegere, producţia e lamentabilă. *Cel din urmă Armaş*, încercare de a studia putrefacţia morală a clasei boiereşti din România, e o tristă trivialitate în stil împiedicat.

Alte încercări de roman cu subiect istoric, medieval (*Din bătrîni*: *Luca*, *Manea*), unionist (*Din păcat în păcat*), politic ardelenesc (*Vasile Corbeiu*) sînt neglijabile.

Capitolul XV

„LITERATORUL"

Alexandru Macedonski

Pe cît de mulţi fură prozeliţii „Junimii", pe atît de înverşunaţi se arătară adversarii ei. Maiorescu (din motive mai mult personale decît teoretice) e combătut cu stilul lui însuşi, dat „în lături". La *Revista contimporană* (1 martie 1873) se strînseră un număr de inamici, încercînd a sugera prin titlu că îi privea literatura sub raportul conţinutului, că înţelegeau anume să se aplice la viaţa „contimporană". Maiorescu îi ironiză crunt. Revista cu atitudini antijunimiste pline de urmări fu *Literatorul* (20 ianuarie 1880) lui Al. Macedonski. O vreme se susţinu acolo împotriva artei pentru artă „poezia socială", înjghebîndu-se o şcoală a tristeţii proletare. În curînd însă Macedonski, împins de temperament spre arta-lux, începu să profeseze arta pură, scoasă complet din zona inteligibilului: „Logica Poeziei este *ne-logica* faţă cu proza, şi tot ce nu e logic fiind absurd, logica Poeziei este prin urmare însăşi *absurdul*".

Din primele poezii ale lui Al. Macedonski (1854—1920), pline de acrobaţii de metri şi de strofe prozaice, se mai pot culege puţine elemente valabile, poate numai *Ocnele*, cu viziunea fabuloasă a unei grote haotice, văzute cu acea imensitate zveltă şi ornamentată de stil rococo cu care Johannot ilustra poveştile orientale:

De te uţi în jos pe gură, ca l-a Iadurilor poartă,
La privire ţi s-arată un abis nemărginit!
Sute de lumînările licăresc înnegurate,
Şi din fundul ce-ngrozeşte, străbătînd, pare că-ţi zic
C-aici una lîngă alta zac fiinţe vinovate,

Cu victime înfierate de destinul inamic!
Însă dacă chiar lumina pînă sus abia pătrunde,
Zgomotul abia s-aude ca un vuiet subteran,
Şi multiplele ciocane căror stînca le răspunde
Cad p-al sării stei de piatră şi recad c-un murmur van!

În *Excelsior* şi *Flori sacre*, romantismul de tip Byron-Musset se amestecă cu un parnasianism foarte pictoric, dar şi cu ecouri de simbolism. *Cîntecul ploaiei* aminteşte şcoala flamandă:

Plouă, plouă, —
Plouă cît poate să plouă,
Cu ploaia ce cade, m-apasă
Durerea cea veche, — cea nouă . . .
Afară e trist ca şi-n casă, —
Plouă, — plouă.

De acum, efect al condiţiilor de viaţă, Macedonski apare invadat de psihoza de persecuţie. Poetul e sub trăsnet, lovit, sfîşiat. Aci el jură răzbunarea cea mai crudă veacului, aci, resemnat la ideea destinului fatal al oricărui poet, se înseninează şi se abstrage. Nu mai este un „poet" răstignit, este Poetul, Geniul neînţeles de contemporani. Fără profunditate, Macedonski ar fi un cabotin ridicul, plin însă de o vibraţie de sine adîncă el îşi compune o mască tragică de o extraordinară expresie. Sacerdotal, declamatoriu, cu o părere despre valoarea sa nebună, simţindu-se din esenţa aurului, diamantelor, eterului, divinităţii, poetul se extaziază de gloria eternă. Macedonski este acum prerafaelit şi dantesc, adorînd nu o Madonna ci propriul Geniu văzut în Empireu. El se declară împărat şi joacă rolul imperial cu o ţinută poate actoricească, dar, sub durata scenei, magistrală. Cînd mulţimea neghioabă îl insultă, Poetul ridică preoţeşte ochii la cer:

Sub pulberi de aur,
Sub stele, flori scînteietoare,
Ce griji pot fi predomnitoare,
Şi ce destin, balaur?

O! cer, natură,
O! Dumnezeu, mister albastru,
M-ai ridicat peste dezastru,
Peste blestem şi ură.

Aducîndu-şi aminte că e prinţ (se credea descendent de prinţi lituani), poetul ascultă din stepă chemările nelămurite ale pretinsei lui stirpe, se simte ţar şi se afundă în imensitatea stearpă:

În acea sălbăticie de pustiuri onduloase,
În picioare calc trecutul, corp şi suflet mă cufund,
Uit o viaţă amărîtă de ultragii sîngeroase,
O renaştere întreagă într-un vis tot mai profund.

Zdrobit de inimiciţie, el se simte David regele, în psalmi de o simplitate complexă, comparabili doar marilor poezii eminesciene:

Eram puternic împărat:
Prin sufletească poezie,
Prin tinereţe, prin mîndrie,
Prin chip de înger întrupat.
Mi se-mplinea orice dorinţă,
Era o lege a mea voinţă;
Rîdeam de orice duşmănie . . .
Prin sufletească poezie,
Domneam de soartă nencercat.
Eram puternic împărat.

Cu tot începutul aparent trivial, *Noaptea de noiembrie* se alimentează din aceeaşi aspiraţie spre lumină. Zborul duhului deasupra României reeditează în alt stil o temă eminesciană:

Era un zbor fantastic, un zbor fără de nume,
Ca zborul lui Mazeppa pe calul său legat,
Şi treieram pe vînturi, şi colindam prin lume,
Purtat pe unde corpul odată mi-a călcat.
Cîmpiile întinse păreau nişte năluce
Şi Dunărea un şarpe dormind peste cîmpii,
Tot omul o furnică ce naşte şi se duce,
Iar munţii cei gigantici abia nişte copii;
O pată cenuşie în josul meu s-arată,
E matca care vecinic de pînze e-ncărcată.

La ivirea primăverii, cuprins de o puternică euforie, poetul se simte renăscut:

Veniţi: privighetoarea cîntă şi liliacul e-nflorit!

Noaptea de decemvrie, cu veşnicele refrenuri liturgice, e capodopera lui Macedonski, poemul delirant al mirajului:

Şi el e emirul, şi toate le are...
E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu,
Dar zilnic se simte furat de-o visare...
Spre Meka se duce cu gîndul mereu,
Şi-n faţa dorinţei — ce este dispare —
Iar el e emirul, şi toate le are.

Spre bătrîneţe poetul vede lumea descărnată, redusă la esenţe şi sunete. Elogiază harpele, nestematele, candizii nenufari şi în general florile. Sufletul lui cîntă ca duhurile din Paradis:

Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată,
Şi pe cînd rămîne corpul sub destinul cunoscut
Peste sufletu-n urcare este greu ca să mai poată
Să apese-amărăciunea din prezent sau din trecut —
Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată.

Apropierea morţii îi dă extaze, cu sentimentul confuziei între viaţă şi nefiinţă:

Sub a soarelui lumină
Şoapte umblă prin grădină,
Fluturi zboară sub cais,
Bătrîneţea e un vis.

Ca Horaţiu, Macedonski îşi face testamentul, atribuind poeziilor lui trăinicia nestematelor:

Sfidînd a duşmăniei pornire omenească,
Şi stînd într-o lumină mereu mai strălucită,
Să piară n-au vreodată şi nici să-mbătrînească.

Poetul începea să aibă mirajul Extremului-Orient. *Rondelurile Senei* şi *Rondelurile de porţelan*, conţinînd momente tipice ale Occidentului şi Orientului, alcătuiesc infernul şi paradisul lui Macedonski, atît de obsedat de *Divina Comedie*. Parisul luat ca exponent al Occidentului e „iad, urlînd de răutate", e infernul dantesc, cu un Styx, Sena, pe care trec cadavre de înecaţi, cu o populaţie de apaşi şi femei pierdute, cu o veselie factice îndărătul căreia „e groaznic orice trai", ameninţat de zgomotul tunului, cu instituţii şubrede, cu genii relegate în mansardă, nerăbdătoare de a se ridica în Empireu. În faţa acestei bolgii se deschide perspectiva extatică a unei

geografii „de porţelan", fragile, dincolo de necazuri şi păcat. Japonezii sînt între popoare „copii de griji neştiutori" podurile peste ape sînt de onix şi fluviile poartă bărci paşnice şi frunze căzute „foaie după foaie", izvoarele spumegă pe lîngă casă în cascade „de consoane şi vocale", arhitectura e aceea a pagodei în jurul căreia se strîng fluturii, vorbirea e ciripit lunatic, femeia cu înfăţişare de figurină îşi oferă graţiile senină şi fără oprobriu, înveşmîntată feeric în chimono şi trasă în uşoară jinrikişă, cetăţeanul fumează, fugind de realitate, opiu, pe rogojină de pai de orez, sub guvernămîntul static al unei împărătese-crizantemă veşnic tinere. Aci omul de merit îşi are satisfacţiile sale şi Tsing-Ly-Tsy şade în casă de porţelan cu prispă de aur, purtînd la piept un colan cu un balaur de smalţ.

Proza lui Macedonski este exclusiv poetică, interesantă ori de cîte ori produce naturi moarte, tablouri de atelier în maniera Th. Aman, cu multă expoziţie de mobilier şi colorit viu. *Casa cu no. 10* este un muzeu tăcut în care lucrurile vorbesc singure, evocînd pe om. Decesul unui serdar este luat ca motiv de folosire a unei palete bogate în care domină nuanţa de os a cadavrului. În limba franceză, *Le calvaire de feu* sperie stilul flamboaiant. Inspiraţia e byroniană, cu sălbăticii scitice, orgia de senzaţii e dannunziană. Cît s-a tradus în româneşte e mult mai crud şi mai original şi asprimea limbii cu care se cîntă „răcnetul catastrofal" se potriveşte violenţei barbare a delirului.

Bonifaciu Florescu, Carol Scrob, Th. M. Stoenescu, Mircea Demetriade

Dintre numeroşii şi azi obscurii literatorişti, Bonifaciu Florescu (1848—1899), „homunculul" lui Eminescu, se semnală printr-o serie întreagă de „studii literare" şi prin nişte poeme în proză numite *aquarele*, soi de tablouri, de „fotografii morale" luate „sur le vif". Carol Scrob (1856—1913), „poet şi ofiţer", izbuti să încînte pe mulţi contimporani cu oribilele lui romanţe, între care nu cea mai ridiculă este aceasta cîntată pînă deunăzi:

Știi tu cînd te țineam în brațe,
Cînd îmi jurai amor, știi tu?
Acele zile fericite
Tu le-ai uitat, eu însă nu!...

Din lirica mai puțin trivială a lui Th. M. Stoenescu, imitator al lui Coppée, nu mai rezistă numic. Mircea Demetriade interesă pe unii prin *Renegatul*, melopee în trei acte monotonă și de nivel artistic coborît, adevărată operetă scrisă în stil „social".

Duiliu Zamfirescu

Cu poezii byroniene debută și Duiliu Zamfirescu (1858—1922). Apoi se îndreaptă spre un „clasicism" care e în fond acela al lui V. Alecsandri din *Rodica*: o sensualitate vaporoasă și dulceagă, un horațianism prin pana lui Naum și a lui Ollănescu. În Italia poetul răsfoi mult pe Carducci, și ale sale *Imnuri păgîne* imită în titlu celebrele *Odi barbare*. *Boul* lui, cu toate protestele, e rudă cu solemnul *bove* carducian, însă melancolic, în stil volneyan. Clasicismul lui Zamfirescu e acela rece al lui De Bosis, fără măcar sîngele de rodie al lui D'Annunzio, împreună cu care încearcă acorduri amintind elegiile romane ale lui Goethe. Puținele poezii ce rămîn, foarte grațioase, sînt dintre acelea în care ușoara preocupare de moarte ia corp, fără mitologie, în fumul alb al prafului de Bărăgan, pastelurile de cîmp în tradiția Eliade și Alecsandri:

Cînd dimineața se ivește
Din al văzduhurilor fund,
Tot cîmpul parcă-ntinerește,
Iar deșteptată de pe prund,
Cireada satului pornește...

În urma ei un roi de grauri
Ca niște valuri cenușii
S-amestecă prin bălării,
S-așează-n coarne pe la tauri,
Fac fel de fel de nebunii.

Pînă ce-n zarea depărtată
Spre locul trist se pun pe drum,
Şi cum se duc, — acum ş-acum
Se mai zăresc încă o dată
Ca rămăşiţa unui fum.

Ca teoretician al romanului, Duiliu Zamfirescu ia poziţie antinaturalistă. El înţelege să fie un realist, să respecte autenticul semnificativ, în fapte şi în limbă. Combătînd flaubertianismul, el se face apărător al procesului-verbal, cu atîtea decenii înaintea lui André Gide, înţelegînd a cita textual, spre indignarea lui Maiorescu, care e pentru refacerea „artistică", un ordin de zi al generalului Cernat, ca fiind mai plin de dramatism prin naiva lui amănunţime. În practică scriitorul nu merge aşa de departe cu reforma şi ciclul *Romanul Comăneştenilor* e curat zolist. Obiectul observat nu e individul ci familia şi prin ea naţiunea. Ca şi în seria *Les Rougon-Macquart*, indivizii sînt aparenţele unor agenţi din afara spiritului, morbiditatea atavică, alcoolul, mizeria, în cazul nostru mai ales surparea unei clase prin adulterarea sîngelui. Pozitivismul în roman duce în mod fatal la idealism. Cînd cunoşti cauzele răului, poţi să-l eviţi, şi a arăta omenirii buna cauză finală este a o determina spre bine în marginile ştiinţei. În *Viaţa la ţară* ne este înfăţişată clasa boierească prin cîteva familii „care s-au strecurat prin negura fanariotă"; în *Tănase Scatiu* constatăm strecurarea în mijlocul ei a arendaşului mojic, brutal, rău; în *În război* boierimea e slăbită din cauza împerecherii cu elemente impure, frivolă, dezaxată, deşi încă în posesia virtuţilor strămoşeşti. *Îndreptări* e un roman finalist. Urmaşul Comăneştenilor, al boierimii din ţara liberă, se căsătoreşte cu fata unui preot ardelean, chip de a spune că românimea degenerată de dincoace nu se va regenera decît împrospătîndu-se cu sînge curat transilvan. Ca scriitor propriu-zis, Duiliu Zamfirescu e onorabil, deşi împins să pună în postură dezagreabilă personagiile care-i sînt antipatice. Astfel în *Viaţa la ţară* Comăneştenii sînt prea boieri, prea deţinători ai tuturor însuşirilor umane, faţă de o clasă nouă simbolizată în beţiva coană Profiră. Ţăranii, care sînt îmbrăţişaţi cu ochi bun, vorbesc însă totdeauna autentic. Latura cea mai originală a romanelor este intenţia de a nota intimitatea dintre sufletele fine, clipele de extaz erotic. Apare pentru întîia oară pagina analitică, oricît de exterioară, obiectul scriitorului nefiind omul, ci o stare în

sine, studiată monografic. Scriitorul surprinde indiferența conversației între îndrăgostiți, atmosfera de frivolitate distinsă și delicată, contradicțiile sufletești ale femeii, tristețile nemotivate, euforia premergătoare mărturisirilor. Se memorează mai bine *Tănase Scatiu*, deși, ca toate romanele lui Duiliu Zamfirescu, n-are volumul trebuitor. Scatiu e un Dinu Păturică, inferior sufletește, parvenit obscur ajuns moșier, deputat, în fine soțul unei fete de boier. Scatiu e caricat de autor, înnegrit cu ură, totuși nu fără viață. E o imagine fugitivă și autentică, în baza căreia cititorul poate construi mental un erou. Romanul conține pagini subtile ori viguroase: scenele demonstrînd imbecilitatea senilă a lui Dinu Murguleț, deznodămîntul cu uciderea de către țărani a lui Scatiu. *În război* interesează mai ales la început cu strîngerea tuturor eroilor, cu dibuirea sentimentelor, cu sentimentalismul frivol, monden, care vine puțin și de la Tolstoi, întrucît avem de-a face cu o societate de oameni bogați, cu profesii mai mult decorative, plictisiți, cultivați, manierați, înșelîndu-se cordial și intrînd în dramă cu ținută distinsă. În *Îndreptări*, latura cea mai nimerită este studierea acelui fel de sfială care la ardeleanca Mia se socotește a veni dintr-o educație sănătoasă și necomplicată. Fără a fi un mare romancier, Duiliu Zamfirescu merită elogii pentru finețea unor analize, pentru crearea atmosferei mondene, în fine, pentru sobrietatea stilistică și intuițiile lui în legătură cu tehnica romanului.

N. Petrașcu, Anghel Demetriescu, Grama, Laerțiu

Lui N. Petrașcu i se datorește un roman uitat, *Marin Gelea*, care e cu totul în spiritul Duiliu Zamfirescu. Eroul, poet și arhitect (nu altul decît Mincu), e rău impresionat de francizarea și superficialitatea saloanelor aristocratice, a căror utilitate, în alte condiții, o recunoaște. Romanul e naiv. N. Petrașcu a scris și critică, utilă numai în măsura în care documentează. El mai era și un admirator al lui Eminescu și un junimist, cum nu era Duiliu Zamfirescu. Alții vor ataca valorile junimiste pe față.

Anghel Demetriescu (1847—1903) adulă pe Titu Maiorescu într-o compoziție savantă cu mare aparat critic (imi-

taţie după Lessing) şi mari figuri clasice („Ca Hector ce respingea pe Achei pînă la corăbiile lor" etc). Asta îl îndreptăţi să atace pe Eminescu, găsindu-l „boem de o speţă puţin amabilă, camarad incomod", om cu inspiraţie „bolnăvicioasă", de melancolie „moştenită", de cultură „superficială" şi alte asemenea inepţii filistine. Mai onest într-un fel, fără atîta insidioasă tehnică de savant, un Grama, teolog de la Blaj, găsi că Eminescu n-a fost „nice geniu, nice poet" şi că jugul lui e ruşinos, căci ne e subjugat „sînge din sîngele nostru". Printre „criticii" vremii se preţuia în mod deosebit cronicarul dramatic Al. Lăzărescu-Laerţiu (1830—1876).

Capitolul XVI

ARTA CU TENDINŢĂ. EPIGONII LUI EMINESCU

Antijunimismul ieşan

După plecarea lui Titu Maiorescu, încercă să atragă în jurul catedrei sale de la Universitate pe tineri înfocatul antijunimist Aron Densuşianu. Atitudinea lui de luptă era naţionalistă. Poet fără talent, autor al unei epopei ilizibile, *Negriada*, Densuşianu are meritul de a fi semnalat valoarea *Ţiganiadei*. Detractor crud şi el al lui Eminescu.

Tot acum, prin *Contemporanul* lui Ioan Nădejde, încep să se ivească în scena literară evreii, dealtfel alături de cei mai autentici români în căutare de promovări pe căi ideologice. Bîntuiţi mereu de problema rasei lor şi de chestiuni sociale puse totdeauna pe plan internaţional, evreii nu puteau accepta indiferentismul maiorescian şi estetica artei metafizice. Prin urmare, Nădejde, om foarte inteligent şi cultivat, sprijinit pe un grup de simpatizanţi evrei, făcu socialism cu cel mai mare efect. Elevii de liceu refuzară să se mai închine „la idoli", alţii călcară icoane în picioare. Nădejde lua apărarea şcolarilor împotriva profesorilor, făcea caz mare de anume aşa-zise persecuţii, era chiar de părere că copilul nu trebuie să se supună tatălui cînd este mai cult decît el. Sofia Nădejde polemiza cu Maiorescu pe chestiunea capacităţii intelectuale a femeii. În general *Contemporanul* se preocupa de drepturile omului, de ridicarea ţăranului, cu un umanitarism fanatic ce nu rămase şi fără unele bune urmări.

Sofia Nădejde

Ca prozatoare, Sofia Nădejde, urmărită de probleme sociale, caută să împărtășească „din chinurile vieții", trista soartă a copiilor de orfelinat, mizeria, alcoolismul, în fine, înapoierea țărănimii, secerată de boli din ignoranță și superstiție. Scriitoarea e dotată cu umor și cu o expresie caragialiană de dialect moldovan, cu care stenografiază pitoresc dialogul suburban și rural.

N. Beldiceanu

Un convorbirist vechi, care, fiindcă se învîrtea în medii socialiste, fu multă vreme cultivat ca poet al grupului, este N. Beldiceanu (1844—1896). În poezia lui nu găsim nimic doctrinar, ci doar tablouri etnografice (țărancă la război, femeie torcînd lîngă moară etc.), în cadrul unor pasteluri de factură alecsandriană, dar cu mai mult amănunt. Merită atenția schițarea unei atmosfere de urît provincial cu tipicul iarmaroc al poeților simboliști:

La cortul voltijerilor
Lung tobele răsună;
La trompetul trompetelor
Mulțimea se adună;
Paiații costumați bizar
În aer tumba sar.

Pe stîlp înalt în vîrf cu steag,
Momița cea ușoară
Ca matelotul pe catarg
Se suie, se coboară;
Și jos apoi o vezi sărind,
Din ochi iute clipind.

C. Mille

Atmosfera de la *Contemporanul* făcuse din C. Mille (1861—1927) un adversar al căsătoriei religioase. Cînd însă îi veni

rîndul şi lui să-şi întemeieze o familie, consimţi la toate ceremoniile burgheze, nu fără a se apăra prin comice sofisme. Poeziile strînse într-un „caiet roşu" ar fi fost preţuite de Eminescu, dar ele sînt proză curată. Numai *Dinu Millian*, autobiografie acoperită în spiritul seriei *Jacques Vingtras* a lui Jules Vallès, constituie o interesantă imagine a tumultuoasei epoci (Iaşul fantomatic în părăsire, suferinţele de internat, tatăl nebun, mama bolnavă şi alterată de lipsuri, utopiile de tinereţe).

C. Dobrogeanu-Gherea

Criticii „metafizice" a lui Maiorescu încearcă a-i opune o critică naturalistă, ştiinţifică, „arătînd pricina ... cea mai apropiată" a operei literare, C. Dobrogeanu-Gherea (Solomon Katz, 1855—1920). Noţiunile de rasă, mediu şi moment din estetica lui Taine sînt înlocuite cu patru etape metodologice: 1) de unde vine creaţiunea artistică; 2) ce influenţă va avea ea; 3) cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă, şi 4) prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră. Gherea, ca fanatic partizan socialist, întoarce aceste metode cu aspect nevinovat investigativ şi le dă o mişcare finalistă. Orice artist e cauzat în opera lui de propria sa existenţă fiziologică, socială, arta nefiind decît o formă mai intensă de viaţă. Concluzia? Artistul *trebuie* să fie înrîurit numai de problemele momentului său istoric. A te izola de prezent înseamnă a absenta de la orice interes artistic. Azi idealul este înlăturarea ordinii burgheze şi înlocuirea ei prin societatea de tip marxist, întemeiată pe comunitatea proprietăţii, pe abolirea inegalităţilor de rasă şi de sex etc. Un artist *trebuie* să îmbrăţişeze acest ideal, altfel e contra ştiinţei care cere ca arta să fie determinată de mentalitatea vremii. De aci urmează la Gherea un sectarism teribil. O operă în contrazicere cu aceste idealuri nu e bună şi criticul se cuvine s-o respingă. O poezie ce glorifică societatea feudală ori burgheză e condamnabilă: „ ... o revistă redactată de un om religios nu va tipări, şi nu trebuie să tipărească vreo poezie în care se înjură religia, deci îndreptată împotriva ideilor, şi idealului, cari sînt scumpe redacţiei ...

Astfel eu n-aș putea publica niciodată partea în care unul din cei mai însemnați fii ce-a avut vreodată România e numit broască veninoasă, pocitură, și alte epitete de acest soi". Sub motiv că arta e un „product", „o manifestare, ca oricare alta, a spiritului omenesc", și ca atare „folositoare ori vătămătoare", Gherea mai profesa un puritanism rigid. În fond dar, criticul socialist nu are nici o noțiune a artei și consideră literatura ca un simplu mijloc de propagandă. Critica, în acest caz, se reduce la o poliție de idei: „. . . o dată creată o operă artistică e supusă criticei, și critica va constata tendințele pe care ea le conține. Dacă criticul e contra acestor tendințe, natural că se va spune că e contra. Asemenea e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să aibă dorința ca aceleași convingeri și simțiminte să le aibă și poeții, cu atît mai mult cu cît poeții sugerează simțimintele, pe cari le au, cititorilor lor". Aplicînd această inchizitorială estetică, Gherea osîndește *Doina* lui Eminescu pentru xenofobie și se extaziază în fața unei palide *Doine* de O. Carp, pentru că e „generoasă". Alecsandri e condamnat fiindcă ne înfățișează un trecut războinic față de un prezent laș, și e știut că războiul e un lucru grozav. Caragiale e aprobat că biciuiește burghezia capitalistă de la 1848, dar cenzurat că ironizează pe Mița „republicana" și pe Didina „nihilista", cînd e lucru evident că revoluționarele sînt întruparea idealului feminin. În schimb Vlahuță e ridicat în slava cerului, declarat genial, deoarece înfierează pe capitaliști. Părerile strict literare ale lui Gherea sînt nule, prozatorul are însă un incontestabil umor al volubilității și o simpatică efervescență intelectuală.

Ronetti Roman

Numai *Manasse*, dramă în patru acte, plutește peste restul operei, dealtminteri restrînse, a lui Ronetti Roman. E drama conștiințelor ebraice. Leea s-a îndrăgostit de un magistrat român și vrea să se căsătorească cu el. Părinții se silesc să-i schimbe gîndul, o logodesc cu un evreu, apoi zdruncinați de durerea Leei, sînt biruiți și mărturisesc cazul bătrînului Manasse. Manasse e implacabil și reacționează cu o habotnicie

sălbatecă, întrupare a iudaismului milenar. Incapabil a înțelege sentimente în afară de lege, el crede că poate cumpăra cu bani pe iubitul Leei. Respins cu indignare, conjură pe Leea în numele dumnezeului părinților, într-o revărsare de aprig și orb fanatism. Pentru ca noua generație, mai acomodantă, să poată trăi, e necesar ca bătrînul să dispară. Ceea ce se și întîmplă. Cu toate imperfecțiile dramei, figura lui Manasse e o creație puternică, grandioasă. În antipatia bătrînului pentru creștini se repetă disprețul Marei pentru saşi. Amîndouă operele reiau dealtfel ideea din *Romeo și Julieta*, înlocuind conflictul de familii cu ura de rasă. De reținut și figura lui Zelig Șor, evreu cu familie grea, cam bețiv, adaptabil și șugubăț ca un Cilibi Moisi, făcînd legătura între tradiționalismul lui Manasse și liberalismul tinerei generații.

Neînsemnați sînt ca poeți evreii A. Steuerman-Rodion și Giordano (B. Goldner), cel din urmă, autor de epigrame.

A. Vlahuță

Epigon al lui Eminescu, A. Vlahuță (1858—1918) s-a bucurat de o reputație aproape de neînțeles, superioară modestelor lui merite. Era mai degrabă un gazetar care răspundea nevoii de atitudine a publicului. Naționaliștii admirau campania lui în favoarea țărănimii, antisemitismul său, în vreme ce evreii, trecînd peste amănuntul că I. Nădejde era numit Perciunus internaționalis, constatau cu satisfacție că poetul se preocupa de „viață" (e titlul unei reviste vlahuțiene), de soarta proletarilor. Ion se duce, în cutare schiță, nedumerit de socoteala ce-l scoate mereu dator, la boier. Vătaful îi face „răfuiala" bătîndu-l pînă la sînge. „ — Da' ce-i asta Ioane? — întreabă femeia lui. — Dă, nevastă, vezi și tu ce-i . . . socoteala boierului, nu l-ar mai răbda Cel-de-sus !" În altă parte vedem grozavele condiții sanitare în care moare țăranul, după ce am aflat și felul lui de hrană (mămăligă rece și mojdei). Țăranul e urmărit apoi la oraș, ca recrut, în puterea sergentului de la cazarmă. Prin asta Vlahuță atingea punctul cel mai scump socialiștilor, chestiunea bătăii în armată, pe care unii voiau s-o dezvolte, nu din umanitarism, ci pentru a cîștiga aderenți la sate și a trezi oroarea de ser-

viciul militar. Izbucnise tocmai afacerea Dreyfus. Vlahuță cultivă nu numai scena zdrobirii soldatului-țăran în bătăi, ci și aceea a învățătorului bătăuș. Instigația școlărimii de la *Contemporanul* e reluată literar. „Domnu" e o fiară cu voluptatea turnatului la bancă, și scriitorul nu-și aduce aminte trainic din epoca băncilor decît de o strașnică bătaie. Vlahuță are în fond oroare de violență și toate schițele lui sînt obsedate de figura omului care suferă. Se pare a se zări și un dostoievskism pe cale secundară, după Zola și frații de Goncourt.

Vlahuță nu e creator și opera lui e mai mult un reportaj scris curat un album de „icoane șterse", de „file rupte", de impresii luate „din goana vieții". A și formulat o estetică a instantaneului. Doar amintirile *(Părintele Nil, Un Crăciun, De la șezătoare, Mogîldea)* au un anume farmec simplu. Cu *Un bătrîn*, schiță armonioasă, Vlahuță deschidea porțile nuvelisticei lui Brătescu-Voinești, bazate pe observarea mecanizării sufletului, d-l Peiu fiind un maniac blînd, fixat, departe de chiotul lumii, la executarea unui cupeu-miniatură.

Ca poet, Vlahuță copiază servil arhitectonica liricii lui Eminescu, însă cu totul superficial. Nu faptul de a fi retoric constituie o vină. Vlahuță e de fapt prozaic, jurnalistic. Poemul se preface într-o discuție de idei. Ce e mai interesant este de a constata că eminescianul Vlahuță nu-i decît un detractor deghizat al operei lui Eminescu. Toți cei umbriți de gloria poetului *Luceafărului* primiră cu satisfacție observația că opera aceluia era o modă periculoasă pentru tinerime, putînd duce la sinucidere (concluzie sofistică pe nimic întemeiată):

Cînd am înțeles c-aceasta e o modă care soarbe
Seva tinereții noastre, am zis gîndurilor oarbe,
Ce-și roteau peste morminte zborul lor de lilieci,
Să s-abată lăsînd morții în odihna lor de veci.

Poeziile, venerate în școală *„Unde ni sînt visătorii?*, *La icoană* sînt doar niște versificații corecte. O anume atmosferă personală se găsește în cîteva creionări ale vieții sătești, într-un idilic mai nesilit:

De pe gunoaie-aprinse fumul
Molatic se ridică-n cer,
Și caii la pășune sună
Din piedicile lor de fier,

Departe-un fluier se aude,
Un cîntec aiurit, duios,
Ce-n note lungi, tremurătoare,
Suspină lin, misterios.

Mai descoperim un lirism intim, familiar şi bonom, foarte rar în epoca eminesciană. O fetiţă se joacă cu păpuşa şi poetul o ademeneşte cu o păsărică, prilej de filozofie discretă şi surîzătoare, o alta a ajuns domnişoară şi poetul şi-aduce aminte uşurinţa cu care putea să sărute pe fiinţa acum aşa de serioasă. În *Iubire*, idilicul e lipsit de pedanterie. Poetul se întîlneşte cu o fată de ţară:

(Frumos îi mai miroase părul,
Miroase toată ca o floare)...

şi culege dimineaţa un fir de păr feminin pe haină, semn al realităţii fericirii:

În sat cocoşii prind să cînte,
Deasupra stelele clipesc.
Mişcarea lumii — întreruptă —
Reintră-n mersul ei firesc.

Şi cînd a doua zi, pe haină,
Mirat, găsesc un fir de păr,
Pricep că visul ce visasem
S-a petrecut în adevăr.

În timpul războiului, Vlahuţă schiţă în cîteva versuri un început de evocare a forţelor oarbe, maşiniste:

Ard, zi şi noapte, marile furnale,
În vastele uzine ale morţii.
Din mii de coşuri — funerare torţii —
Se nalţă limbi de flăcări infernale.

Traian Demetrescu

Din grupul poeţilor de mentalitate socialistă era şi Traian Demetrescu (1866—1896), autodidact cu lecturi înaintate pentru acea epocă. El e un precursor al simbolismului, în acea formă a sentimentalismului lugubru pe care o va dezvolta cu douăzeci de ani mai tîrziu Bacovia. Simbolistă e

nostalgia de ţinuturi misterioase, spleen-ul. Nordicii din ţinuturile pluvioase viscează ţărmurile meridionale:

La nord, în ţările ploioase,
Cu melancolice popoare,
Sînt visători ce plîng şi sufăr
De nostalgii de soare . . .
Şi, rar, cînd cerul le trimite
O rază caldă, o zîmbire,
În loc să cînte, să renască,
Ei mor de fericire . . .

în vreme ce marinarul bătrîn, abia întors pe uscat, pleacă din nou, devorat de chemările acvatice. Ninsorile cad monotone, punctate de funebrele ciori şi însoţite de ţipete sinistre:

Cîrduri-cîrduri, ciori de toamnă
Pleacă . . .
Desfrunzite crengi de arbori
De sub vifor se apleacă . . .
Cîrduri, cîrduri, ciori de toamnă
Pleacă . . .

Boi şi vaci, cu răget umple
Valea . . .
Ceaţa peste deal s-aşterne,
Cum pe sufletul meu jalea . . .
Boi şi vaci, cu răget umple
Valea . . .

Ninge! Ninge! . . . Alb e satul! . . .
Ninge!
Ca un cîntec de iubire
Soarele în nori se stinge . . .
Ninge! Ninge! . . . Alb e satul . . .
Ninge!

Sufletul poetului se umple de plictis, orologiul măsoară satanic cu compasul insomnia, din cimitirele „cu mari şi negre porţi" se ridică în arome de flori atomii morţilor descompuşi. Înainte de Bacovia şi aproape în spiritul lui Rollinat, poetul cultivă un patetic sfîşietor, în care elementele tipice sînt „simfoniile", „aiurările", „delirurile", „sarcasmele", plînsetele de nebun pe stradă, dansurile macabre, muzica dureroasă (Weber, Chopin):

Cînta încet din Weber: „gîndirile din urmă" —
Poema unui geniu ce-apune maiestos,
Adio-al unui suflet artistic, ce se curmă
Pe-o tristă armonie cu sunet dureros!

Şi degetele-i albe pe clapele sonore
Se-nmlădiau alene, în ochii mei privind —
Erau în miez de noapte tîrzii şi tainici ore...
Parcă simţeam pe Weber lîngă clavir murind!...

*

Şi-am plîns — precum ar plînge amantul după dricul
Iubitei fidanţate purtat spre cimitir;
Şi-am plîns — precum ar plînge murindul în delir.

Printre atîtea versuri prozaice, întîlnim uneori fraze poetice deloc banale:

Alunec, în luntre, pe lac
Şi umbra pe apă s-aşterne;
În juru-ne Alpii-şi desfac
Privelişti eterne.
Şi cerbii pe rîpe se suie
Aiurea pierzîndu-se-n cete.

Nuvelele, poemele în proză sînt simple notaţiuni lirice, impresii de lectură, chiar comentarii jurnalistice, străbătute însă de tipica nostalgie. „Refractarii" sînt avangarde ale inadaptabililor de mai tîrziu, şi Costin, care e nenorocit fiindcă un copil i-a rupt o camelie, pare un erou al lui Brătescu-Voineşti. Compătimirea se întinde şi asupra animalelor, cal bolnav, bou melancolic, leu în cuşcă. Tuberculos, Traian Demetrescu are o mare ascuţime senzorială, şi beţia pînă la leşin de trandafiri într-o grădină pare o pagină a unui Anghel delirant:

„La cea mai uşoară adiere, rozele se scuturau, colorînd pămîntul cu petalele lor albe, roşii, galbene.

Grădina era plină de aceste flori care creşteau şi mureau cu o repeziciune uimitoare. Nu le culegea nimeni; erau lăsate în pace: să trăiască şi să moară, atît cît le era dat.

Cînd vîntul se pornea mai tare, lua în zbor foile risipite, învîrtindu-le într-un danţ fantastic, ducîndu-le departe, azvîrlindu-le peste zidul grădinii, în praful de pe drum."

Romanele aceluiaşi sînt elegiace, vaporoase, reeditînd cu mai multă vibraţie wertherianismul lui Grandea.

N. Burlănescu-Alin

Boem provincial, alcoolic şi tuberculos, N. Burlănescu-Alin (1869—1912) a cîntat singurătatea proletară, făcînd un curios apel către Frigga germanică:

Frigga, Frigga, Frigga, Amor te cheamă!
Lasă tristul rest al vieţii umane;
Chiar pe-Odin trădează-l: Dragostea noastră
Fi-va mai divină cît un Valhalla . . .

şi lăsînd un interesant testament liric:

Face-m-aş o frunză-n vînt,
Pîn' la ea s-ajung să-i cînt
Doina mea, doină de dor
Şi în braţele-i să mor.

Şi să mă-ngroape-n zăvoi,
Sub velinţa cea de foi,
Nimeni a nu mă jeli
Decît apele de Jii.

Anton C. Bacalbaşa, Paul Bujor

Socialistul Anton C. Bacalbaşa (1865—1899) s-a risipit în „mofturi" ubu-eşti, într-un spirit de enormitate, cu care înţelegea să mistifice pe burghezi. Popularitatea i-a făcut-o *Moş Teacă*, imitaţie după *Le colonel Ramollot* de Charles Leroy, bufonadă antimilitaristă plăcută dreyfusarzilor, dar pe care umoristul român o menţine în limitele unei simple satire moderatoare. Dealtfel, în altă parte (*Din viaţa militară*), a zugrăvit cazarma cu brutalităţile dar şi cu veseliile ei.

Antimilitarist sever este şi Paul Bujor, osîndind războiul de orice natură, fără talent.

Capitolul XVII

MICUL ROMANTISM

Barbu Delavrancea

La frumoasa *Revista nouă* a lui Hasdeu, apărută la 15 decembrie 1887, începe a se afirma un spirit care va cuprinde întreaga literatură a acestei epoci şi care s-ar putea rezuma în formula: mic romantism provincial şi rustic. Barbu Ştefănescu Delavrancea (1858—1918) e unul din principalii exponenţi. Bineînţeles, acest romantism reprezintă o undă a eminescianismului. Delavrancea, care suferă de o psihoză a veacului, recunoaşte răul ca principiu al istoriei, vede în faună şi floră un cîmp al luptei pentru existenţă. Eroul conştient de această ordine cosmică nu mai este un Luceafăr. Apar acum învinşii în viaţă, micii melancolici, care, în loc să se urce pe Alpi ca solitarii lui Lamartine sau în cîmpul sideric, caută liniştea provincială, suferind cu apatie agresiunea societăţii. Eroul din *Linişte*, soi de Jocelyn al cîmpiei dunărene, rămîne impasibil cînd glumeţi vulgari îi pun muşte în mîncare.

Ca mai toţi scriitorii ieşiţi din mahalaua bucureşteană, a căror reputaţie de vulgaritate nu se justifică, Delavrancea e un idilic cu înclinare spre policromie. *Sultănica* se deschide cu un peisaj hibernal de un colorit fantastic, machietist, într-un alb violet, floral. Un ţăran are „faţa conabie ca sfecla", Sultănica are gene „de catifea", „răsuri pe obraji", părul lins, „cu unde albăstrii", buze rumene „ca bobocul de trandafir", sînii pietroşi „ca poama pîrguită", „ca două mere creţeşti". Mahalaua cultivă florile cu tonuri vii, muşcate, cerceluşi, şi paleta scriitorului e plină de vopselele lor. Cu tehnică machietistă e descrisă lunca Vitanului (sînge, păcură,

apă galbenă). Căutarea monstruosului indică şi ea un spirit de atelier. Zobie, un fel de Quasimodo, e tratat în uleiuri ţipătoare (guşe roşie, păr roşcat, fond portocaliu).

În nuvelistica lui Delavrancea e o intenţie de verism, în chipul mai puţin pedant al lui G. Verga. Însă observaţia e superficială, mai curînd satirică, şi puţinele note realiste sînt puerile şi vulgare. Cosmin are în cursul acţiunii două turburări stomacale, iar devotamentul Saşei se vădeşte mai ales cînd îl doare „vreo măsea". Proza delavranciană e patetică, stilizată într-un chip ce devine nota esenţială şi manierismul scriitorului, nu fără ecou din Hasdeu. Dialogul e sacadat, artificial, sau plin de afectare, de simetrii verbale, de reticenţe teatrale şi de dulcegării. Propoziţiile sînt aşezate în scară, mecanice ca nişte cozi de pendul („Îmi dădea mîna. — Mă îngrijea. — Se uita la mine. — Se gîndea. — Tăcea"). Cu aceste mijloace, în momente de echilibru, Delavrancea a scris cîteva amintiri şi basme de neuitat. Aparenţa e adesea de realism, dar e o iluzie. Domnul Vucea, cu fizionomia lui de păpuşă, e tipul omului rău din poveste, îmbrăcat feeric ca o gînganie; Hagi-Tudose e un avar fantastic, delirant, care se privează de hrană şi vrea să taie coada cotoiului ca să scurteze timpul deschiderii uşii. Viţiul hagiului e desfăcut cu totul de individualitate, redus la o caricatură mitologică. Dintre poveşti, *Norocul dracului* e cea mai realistă. Producerea imaginilor e fantastică, structura lor e materială. Delavrancea a cultivat şi idilicul cu aceeaşi metodă a vibraţiei retorice în surdină. În *Bunicul, Bunica*, fericirea apare ca o euforie şi totul e văzut extatic ca printr-un ochi excitat de opiu. Bunicul, căzut într-o stare de dulce imbecilitate, se scarpină fără gînduri printre flori.

Din toată activitatea dramatică a lui Delavrancea nu s-a putut menţine la suprafaţă decît „trilogia", şi din aceasta mai ales *Apus de soare*, care e drama autocratului şi senilului, gelos de prestigul lui şi peste marginile vieţii. Ca tată, ca domn, ca bătrîn, Ştefan a atins limita de sus a autorităţii, zdrobind orice independenţă, devenind obiect de cult. Lumea îi zice „slăvitul", „sfîntul", „împăratul" şi tremură numai la ideea ivirii lui. Conjuraţia, atît de ineficientă, a trei boieri nu e împotriva lui Ştefan, pe care-l cred mort ori agonic, ci a testamentului său. E de ajuns ca Ştefan să apară şi vinovatul se prăbuşeşte de spaimă. Ştefan nu abdică pînă la sfîrşit la nici una din prerogativele sale, pe care caută a

și le prelungi postum prin dispoziții testamentare, și luptă pînă la ultima energie cu moartea anulatoare a voinții sale. Un mare talent oratoric și poetic susține această creație. Tendința e spre coloare, lexicală și vizuală, și e de mirare cum dramaturgul a putut absorbi în evocarea Moldovei atîtea muntenisme („numa", „dada", „ăsta", „dește", „ăl", „acușica" etc.). Dezlănțuirea oratorică este extraordinară, truculența sublimă, la nivelul poeziei lui V. Hugo și M. Eminescu:

„Oh! pădure tînără!... Unde sunt moșii voștri? Presărați... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războcni... Unde sunt părinții voștri? La Cetatea-Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Lențești... Unde sunt... bătrînul Manuil și Goian, și Știbor, și Cînde, și Dobrul, și Juga, și Gangur, și Gotcă, și Mihai spătarul, și Ilea Huru comisul, și Dajbog pîrcălabul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului... Boldur?... Pămînt!... Și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pămîntul Moldovei ca pe umerii unor uriași!..."

Viforul ne înfățișează un epigon al marelui Ștefan, pe Ștefăniță, blazat, apăsat de memoria moșului, invidios de slava lui postumă. Ideea pare luată de la Eminescu. Eroul principal se pierde într-o învălmășire de personagii șterse, din care se salvează doar Arbore. Trucurile oratorice încep a obosi prin repetiție, atestînd totuși în răstimpuri, ca în cazul monologului lui Arbore, pe marele artist. În *Lucefărul*, Delavrancea face greșala de a voi să trateze biografic toată viața lui Petru Rareș, în loc să-și aleagă un moment caracteristic. Marele patriotism al lui Petru Rareș, urletele continui de vitejie ale credincioșilor săi purtați pe felurite cîmpuri de bătaie nu izbutesc să risipească impresia de învălmășeală inconcludentă și de monotonie zgomotoasă. Afectarea, dulcegăria, sentimentalismele artificializează piesa, iar cadențele oratorice degenerează în goale scheme.

Ioan Al. Brătescu-Voinești

Aparținînd unui popor rural și vechi, individul român se simte stingher în tîrgul cel mai mizerabil, unde își pierde

legăturile de familie. Așa se explică faptul paradoxal că orașul apare la noi ca locul solitudinii și al melancoliei. Cu Ioan Al. Brătescu-Voinești intră în literatura română o întreagă clasă de eroi suferind de răul noului veac, meditativi și mizantropi, purtîndu-și reveriile poetice prin orașele de provincie.

Lipsa de invenție și sterilitatea sînt izbitoare la prozator, care e mai mult un amator, scoțîndu-și subiectele schițelor și nuvelelor din experiența directă: viața provincială printre magistrați, avocați și grefieri, reuniuni unde se joacă cărți, vînătoare și pescuit. Percepția artistică a naturii lipsește și ea. Romantismul eroilor crește pe o conformație mintală debilă. Ei sînt niște ființe infirme, mai totdeauna alienate, incapabile de a susține vreo luptă și deci de a merita denumirea de învinși. Niculăiță Minciună, eroul cel mai izbutit, e un copil cu vocație precoce a investigației decompensată de lipsuri sufletești fundamentale. Zeflemeaua cu care țăranii întîmpină observațiile entomologice ale băiatului, ce n-ar trebui să mire pe niște oameni ai cîmpului, produce o deprimare exagerată. Un om întreg observă nu numai gîngăniile, ci și oamenii și nu poate să nu ajungă la încheierea că un individ superior nu are comunicație cu inferiorii. Cînd a ajuns la această concluzie, omul profund își stăpînește reacțiunile, fie conformîndu-se în aparență mediului, spre a-l modifica pe încetul, fie abstrăgîndu-se și creînd în tăcere valorile de care e în stare. În cazul cel mai deprimant el devine un filozof al altitudinii morale, un Luceafăr nepăsător și rece. Sinuciderea lui Niculăiță arată o conformație insuficientă. Însă scrierea e valoroasă prin adunarea laolaltă, monografică, a tuturor aspectelor durerii umane, căzute asupra unui biet infirm. Andrei Rizescu din *În lumea dreptății* e un caz patologic. Magistratura, avocatura sînt profesiuni care cer un suflet tare, capabil de tranzacțiune, fiindcă dealtfel nici un ideal moral nu se înfăptuiește în viață numaidecît și fără compromis. Rizescu nu trebuia să și le aleagă. Absolutismul lui etic este demential. Autorul, care strecoară în eroi moralitățile sale, ar voi să sugereze că marile aspirații de bine și frumos nu dau răgaz eroului să-și îndeplinească pentru scopuri curat practice profesiunea juridică. Însă Rizescu nu-i un artist, nici un om mare, ci un mediocru, anxios inadaptabil sub orice raport, care și înnebunește printr-un fatalism biologic. Pană Trăsnea Sfîntul mută

mormîntul soției în curtea casei, cultivă flori cu inițiala E, ridică ulucile grădinii și lasă copacii să crească în sălbăticire. El simbolizează cu alte cuvinte jalea romantică a caducității de care sînt atinși endemic mulți indivizi. Tot farmecul situației stă în absurditatea tristeții, adică în poezie. Radu Finuleț e de-a dreptul un smintit care aprinde lumînări pe pridvorul casei și cîntă bisericește în amintirea moartei soții. Costache Udrescu are fixațiunea documentelor.

Ioan Al. Brătescu-Voinești realizează în cel mai înalt grad condiția nuvelei. Eroul de roman e un adaptabil superior cu acte explicabile, dar neprevestibile, personagiul de nuvelă e un redus. Nuvela e micul roman al automaților și scurtimea ei este cerută de stereotipia eroilor. Individul, printr-o economie a naturii, evidentă la animale, la senili, s-a adaptat la viață odată pentru totdeauna prin niște gesturi mecanice. Odată provocată mișcarea tipică, nuvela s-a sfîrșit, fiindcă ghicim că în toate împrejurările identice personagiul va reacționa la fel. Eroul de nuvelă pus în condiții excepționale nu poate da naștere unei drame, fiindcă el e zdrobit fără luptă. Cocoana Leonora este o astfel de automată prin inferioritatea ei în scara valorilor umane și prin senilizare. În ordinea voinței i-au rămas numai mecanismul odăilor mobilate, îngrijirea lighionilor și fabricarea de doctorii empirice; în ordinea afectivă, sentimentul nobleței „ghenealoghiei" ei. Baba din *Magheranul* și-a condensat toată voința în cultivarea unui măghiran. Într-o zi un manifestant trece în goană și-i sparge ghiveciul. Baba e zdrobită și plînge, schița se oprește aci, căci materia s-a terminat. Ne putem închipui că baba va muri de inimă rea, că-și va lua alt măghiran sau că va povesti tuturor sfîrșitul florii ei. Pusă în condiții mai tragice, este limpede că baba nu va putea ieși din relativa ei stupiditate. Conu Alecu e un „boier get-beget", însă „de principii liberale", Conu Costache s-a mecanizat în superstiții de jucător de cărți, perceptorul, fost mare negustor, în pasiunea florilor și milă apatică de nevastă. Isaiia s-a redus sufletește pînă la a face dintr-o blană un ideal unic. Cel mai caracteristic automat este Pitache Cojescu din *Călătorului îți șade bine cu drumul*, care automatizează toate elementele sufletești, deoarece hotărîrea de a se face om de treabă și a se lăsa de beție a ajuns la el un simplu clișeu verbal.

În aceste schiţe din viaţa sufletească circulară a oamenilor cu conţinut sufletesc sărac (la care se alătură animalele mai inteligente, precum cîinele) stă tot meritul lui Brătescu-Voineşti. Arta e împrumutată de la Caragiale, cu toată acea observare exclusivă a conduitelor verbale, fără capacitatea poeziei directe, fără viziune a naturii şi fără limbaj rafinat. Economia schiţelor e perfectă, ceea ce explică cum prin mijloace aşa de simple se pot căpăta efecte emoţionale atît de durabile. Fără a fi poet ca Sadoveanu, Brătescu-Voineşti ocupă în literatura română un loc remarcabil prin originalitatea indiscutabilă a duioşiei lui.

I. A. Bassarabescu

Romantismul provincial se exemplifică în redusa activitate nuvelistică a lui Ioan Al. Bassarabescu (* 1871), prin eroi cu existenţă mediocră, impiegaţi p.t.t., şefi de staţie, văduve dînd camere mobilate, oameni în fine care nu suferă fiindcă nu doresc şi nici nu bănuiesc o existenţă deosebită de a lor. Problema fericirii este rezolvată de Domiţian prin obţinerea postului de telegrafist, Cănuţă are un singur „vis de aur": să ajungă preşedinte de tribunal; „apoi pensia şi ... nimic — ca şi tata". Idealul domnului Tudorache este să dea „un dejun", al sublocotenentului Ionescu, o bună însurătoare, al Iulichii, un cheferist, dar nu în provincie, ci la Bucureşti. Cu o astfel de galerie de oameni, nuvelistica lui Bassarabescu este bineînţeles umoristică, dar, spre deosebire de Caragiale, fondul liric învinge, umilii eroi fiind nişte romantici cu rudimentul tuturor marilor pasiuni, exprimate în material degradat. Astfel m-me Manolescu din *Pe drezină* e o m-me Bovary şi o Francesca da Rimini în mediu cheferist. Nesatisfăcută cu mica staţie a obezului ei soţ Napoleon, ea fuge pe drezină cu un vechi pretendent spre marea viaţă modernă reprezentată prin gara Bucureşti.

Virtuozitatea lui I. A. Bassarabescu e în metoda „naturii moarte". O muscă bîzîind într-un pahar, o oglindă rezemată de un pom, o scrisoare deschisă pe o masă plină cu resturi de mîncare, o bancă goală într-o curte de şcoală zugrăvesc mai bine sufletul decît prezenţa însăşi a omului. În

ACADEMIA

schița *Acasă* n-avem înainte decît un tablou de interior, fără figuranți: o odaie în dezordine, fotografii ofițerești, cizme amestecate cu botine femeiești, resturi de ghiuden și de vin pe masă și o scrisoare naivă a unui băcan, cerînd achitarea colonialelor luate de un căpitan pe datorie. Zgomotul școalei este evocat, prin antiteză, prin curtea părăsită în vacanță, monotonia unui oraș de provincie, prin reclama purtată de un om prin grădina publică: „Domnilor, astăzi este înghețată de vanilie la Bufet".

G. Coșbuc

Prin G. Coșbuc (1866—1918) din Hordou, lîngă Năsăud, trecînd peste ceea ce în copioasa lui producție e simplă comandă literară, banalizată prin școală, se instaurează un romantism al idilicului rural, mai bine zis tribal, exprimat printr-un lirism obiectiv, reprezentabil, hieratică elementară a instinctelor. Poeziile sale, fără colori deosebite, încîntă prin spectaculosul folcloric și sînt un fenomen literar turburător prin bătrînețea ghicită, ca și vestigiile celtice, vrednic corespondent al țărăncilor cu buciume și călușarilor cu zurgălăi. Monologul domină. Fata cuprinsă de întîile semne ale iubirii începe o jelanie în care implică, într-un cînt erotic universal, roata morii, plopii, lumea toată; părinții unui flăcău mort nelumit produc un bocet sistematizat, în care intră eresuri și explicații fantastice, într-un limbaj naiv, misterios. Cîteodată criza erotică e încadrată într-un tablou de tehnică mai savantă, ca această seară eliadescă, apăsătoare ca o molimă, din *Dragoste înrăjbită*, și suava acalmie florală ce-i urmează:

Se pornise vîntul prin cireș, și floarea
A-nceput să ningă șișăind domol,
Și cădea pe pieptul și pe brațul gol
Al Siminii, stîndu-i albă-n poala rochii.
Două-trei flori poate au ajuns în ochii
Cînelui, și-n urmă cînele a-nceput
Mîrîind să miște capul.

Celebrele balade *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger* sînt numai superficial epice. Ele corespund, cu o tehnică

nouă, poemelor *Călin* și *Strigoii* ale lui Eminescu, fiind adică reprezentări ale nunții și înmormîntării, a două ceremonii capitale în societatea umană. Coșbuc, are „filozofia" lui, care este renunțarea la orice filozofie dialectică, supunerea împreună cu poporul la datinele ce simbolizează impenetrabilitatea misterului. Este o gîndire sănătoasă pe care poetul are tactul de a n-o desfășura discursiv și de a o înscena în ritualul celor două evenimente, adoptînd și-ntr-o baladă și-ntr-alta atmosfera fabuloasă, ca și la Eminescu, ca spre a sugera universalitatea fenomenelor. Ținuta grupurilor totuși, vorbirea lor, e țărănească. În legănarea mulțimilor, în trecerea mecanică de la o atitudine la alta, de la deznădejdea cu bocete la plînsul înfundat și comuna resemnare, în toată această demonstrație de ceasornic arhaic care merge inexorabil, exterior și interior, stă vraja acestor poeme, al căror ultim sens liric este: inutilitatea reacțiunilor personale în fața rotației lumii. Strofele ingenioase, frazele apăsate și sentențioase slujesc admirabil scopului:

Și-n vremea cît s-au cununat
S-a-ntins poporul adunat
Să joace-n drum după tilinci:
Feciori, la zece fete, cinci,
Cu sdrăngăneii la opinci
Ca-n port de sat.

Trei pași la stînga linișor
Și alți trei pași la dreapta lor;
Se prind de mîni și se desprind,
S-adună cerc și iar se-ntind
Și bat pămîntul tropotind
În tact ușor.

*

Iar cînd a fost la-nmormîntat
Toți morții parcă s-au sculat
Să-și plîngă pe ortacul lor,
Așa era de mult popor
Venit să plîngă pe-un fecior
De împărat!

Și popi, șirag, cădelnițînd,
Ceteau ectenii de comînd —

Şi clopote, şi plîns şi vai
Şi-oştenii-n şir, şi pas de cai
Şi sfetnici şi feciori de crai
Şi nat de rînd.

Şi clopotele-n limba lor
Plîngeau cu glas tînguitor;
Şi-adînc din bubuitul frînt
Al bulgărilor de pămînt
Vorbea un glas, un cîntec sfînt
Şi-nălţător:

„Nu cerceta aceste legi,
Că eşti nebun, cînd le-nţelegi!
Din codru rupi o rămurea,
Ce-i pasă codrului de ea:
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea!"

Coşbuc este nu numai un desăvîrşit tehnician, dar nu rareori şi un poet mare, profund original, un vizionar, cu accent ardelean evident, al mişcărilor sufleteşti sempiterne.

Alţi scriitori între 1890—1900

Revistele dintre 1890 şi 1900 sînt nişte adevărate osuarii. Veronica Micle (1850—1889) publica poezii patetice fără discreţie intimistă şi mai ales eminesciene, Gh. din Moldova (Gh. Kernbach: 1859—1909), salutat cu entuziasm de Hasdeu, Vlahuţă, cultivat mai tîrziu de *Viaţa românească*, nu s-ar putea şti pentru ce motive, compunea un soi de anacreontice dulcege şi romanţe muzicabile, printre care prea cunoscuta *Fă-ne, Doamne* („Cînd eram copii, odată, / Mii de sărutări mi-a dat; / Astăzi nu-mi mai dă nici una: / Ea-i femeie, — eu bărbat"), Artur Stavri producea poezii fără sînge, caracteristice prin aerul de „fericire" împrumutat de la Duiliu Zamfirescu, Ioan S. Neniţescu (1854—1901) bolintineaniza şcolăreşte („La Sarmisegetuza stă mîndrul Decebal, / Ce-a frînt popoare multe de jos şi de pe cal"), Ion Gorun,

Constanța Hodoș făceau un fel de jurnalistică umanitară romanțată, interesîndu-se de clasa umilă, mici slujbași, cîrciumari, găzari, punînd probleme sociale, N. G. Rădulescu-Niger, îngrozitor romancier popular mai tîrziu, compunea versuri vulgare cu pretenții mussetiene ori idilice, Haralamb G. Lecca (1873—1920) interpreta odios în versuri pe Fr. Coppée și pe Eugène Manuel, într-o poezie de spital și cimitir, remarcîndu-se totuși într-o serie de drame (*Casta Diva*, *Clinii*, *Jucătorii de cărți*, *Suprema forță*, *Cancer la inimă*) de oarecare îndemînare teatrală, ceea ce și explică succesul lor relativ, azi însă cu aer de fabricație de calitate dubioasă, Radu D. Rosetti, urmînd tot pe Fr. Coppée, inaugura o poezie diletantistă de tribunale și barou, constînd în madrigaluri și romanțe tremolate, nu fără un anume simț al neantului pentru albumuri. Anecdota, foarte în favoare în acest timp, a fost deținută de Th. D. Speranția, autor verbios, de oarecare haz aci, complet nul în alte genuri. P. Dulfu, gîndind se vede să înfăptuiască epopeea națională visată de Coșbuc, ne dădea un *Păcală* și *Legenda țiganilor*, bune scrieri pentru popor, pe drept citite și azi.

Dimitrie Teleor

Pînă azi reputația lui D. Teleor (1858—1920) este a unui umorist de reviste vesele, ceea ce e nedrept. Este adevărat că a fost un mare risipitor de „mofturi" și de poezii în vîrful peniții. În fond el e un autor plin de grație și ceea ce se cheamă un fantezist, în poezii încărcate de emoție discretă, fragile castele de cărți de joc printr-un gest maliții al mîinii, sau bizuite pe o imagine centrală (Teleor e un metaforist inventiv):

Copacul gros, d-o sută de ani,
Cu noduri mari ca chip de om,
Bronzat ici-colo de mușchi verde,
Misterios ca și un gnom,

În curtea casei, sta în mijloc
Înfipt adînc cu rădăcini
Ce se-ntindeau în depărtare
Trecînd în curte la vecini.

În a frunzişului tărie
Rază de soare nu călca,
Cînd vro furtună-i căta ceartă,
În hohote se scutura.

Îl luam în braţe pe d-o parte,
Iar pe de alta draga mea;
Ne atingeam la vîrf de deget...
Copacu-atît de gros era...

Se pot urmări la Teleor numeroase intuiţii, poezia creionată pe sentimentul plictisului provincial, parodia cu umor plastic, tabloul parnasian şi „tradiţionalismul" în felul înţeles mai tîrziu de Mateiu I. Caragiale şi chiar de I. Pillat:

Cu antereu-n flori, pe scaun şeade,
În brîu-i roş luceşte călimara;
Obrajii-i dogorăsc, mai rău ca para,
Că-ntîi şi-ntîi acuma el se rade!

Cu briciu-i de mărgean Bărbierbaşa
Îi mîngîie bărbia costelivă;
Îl ia-n răspăr, îl ia şi din potrivă,
D-ai crede că-i curat un fiu de paşă.

Ceardacul tot răsună! Coconeturi
Şi vutci şi vişinapuri şi cofeturi;
Coconi cari golesc mereu paharul.

Şi veseli toţi... Şi pot ei să nu fie,
Lîngă-un arcuş ce multe taine ştie,
Arcuşul cui? Lui Barbu Lăutarul.

Proza este tot atît de interesantă, amestec de fantezie, lirism şi caracterologie labruyeriană. Jean, franţuzitul român, e atît de fanatic, încît cînd moare contele de Chambord el se căinează: „Mon pauvr' roi Henri!"

O. Carp, Ioan N. Roman, N. D. Popescu

Gheriştii făceau mare caz de *Doina* lui O. Carp (dr. G. Proca), opunînd-o celeia a lui Eminescu, sub motiv că ar fi

umanitară iar nu şovină. Comparaţia e forţată. Ioan N. Roman, poet din grupul socialiştilor, eminescianizează, cu mica notă personală a unei melancolii autumnale asociate cu viziunea uberităţii solului. N. D. Popescu (1843—1921), compilator de calendare, a lăsat un mare număr de istorii de haiduci *(Iancu Jianu, Tunsu Haiducul, Codreanu Haiducu* etc.*)*, citite cu interes nu numai de copii dar şi de unii scriitori.

Teatrul mărunt pînă la 1900

Teatrul din această epocă e foarte nesusţinut. Preferinţa e pentru operele comice şi reviste, autori de spectacole fiind G. Bengescu-Dabija, D.R. Rosetti-Max, I. Negruzzi, Caragiale însuşi. Lui G. Bengescu i se datoresc şi tragedii *(Pygmalion, Amilcar Barca)*. Drama naţională *Curcanii* a lui Gr. Ventura obţinu şi ea durabile succese.

Capitolul XVIII

TENDINȚA NAȚIONALĂ

„Semănătorul"

Gherea subordona arta scopului social și eticii, îndemnînd pe scriitor să lupte pentru societatea internațională și împotriva „nevrozei" poeziei burgheze. Naționaliștii reținformula artei drept mijloc și înlocuiesc doar scopurile, punînd în locul tendinței internaționale tendința națională. Dintre revistele cu direcție națională, *Luceafărul* (1902) și *Semănătorul* (1901) sînt cele mai de seamă. De fapt cea mai valabilă artisticește e prima; în jurul celei de a doua, fundate de A. Vlahuță și G. Coșbuc, s-a făcut mai mult caz. N. Iorga pretindea a fi adus aici un program nou de luptă, cînd în realitate nu făcea decît să reia mai confuz ideile lui Slavici de la *Vatra*, adăogînd de la sine oroarea pe care o avea atunci de „spoiala străină franțuzească". Prin asta continua germanismul „Junimii", în vreme ce poezia nouă se dezvolta tocmai prin rodnica înrîurire a simbolismului francez, care se strecura chiar în paginile *Semănătorului*.

St. O. Iosif

Ardeleanul St. O. Iosif (1875—1913) a părut cel mai în spiritul noului mesianism, ținîndu-se seamă și de producția lui patriotică, totuși figura lui e complexă. Întîi el e un neoromantic de ton minor, cîntînd nostalgia de sat, a unui sat idilic, ca în desenele lui Ludwig Richter, în care lumea de la bătrîn pînă la ultimul cîine participă cu melancolie zîmbi-

toare la evenimentele capitale: nuntă, înmormîntare, festivităţi. În poezia lui Iosif, lipsită de „nervi", toată lumea e fericită de a fi nostalgică. Bătrînii vorbesc nepoţilor despre vremurile trecute, bunica toarce, moşnegii se uită cu gînduri de moarte după autumnalii cocori, cîinele Grivei se ţine după copil, poetul satului contemplă într-o dulce mîhnire nucul casei paterne:

De mult s-au risipit şi-acei
Bătrîni ce-n umbră ţi-au stătut
La sfaturi cu părinţii mei —
Şi frunza ce-o călcară ei
Ţărînă s-a făcut!

Marile disperări sînt absente şi poetul, departe de a ocoli lumea, gustă melancolia la hora duminicală:

M-am dus şi eu. La vesela serbare
Priveam aşa pierdut, şi-ntîia oară
În sufletu-mi simţii cum se strecoară
Fiorul tău de dulce întristare.

Într-un fel, Iosif contribuia astfel, pe urmele lui N. Beldiceanu, la poezia plictisului, plăcută simboliştilor. El cînta iarmaroacele, caterinca şi lăsa să i se surprindă accente din Verlaine (din care tradusese):

Cînd mă gîndesc la viaţa-mi din trecut,
Îmi pare-un parc sălbatec şi tăcut.

Francis Jammes începea a fi cunoscut, şi cutare întoarcere năvalnică a oilor are nuanţe neopastorale:

S-aud de pretutindeni tălăngile sunînd,
Plîng unele cu larmă şi altele-n surdină,
Răspund şi dau de ştire că turmele-n curînd
Vor coborî la şesuri . . .

Iosif evoca chiar o cetate moartă în spiritul rodenbachian, cu delicate efecte acustice:

La Nürnberg, în vechiul castel,
Steteam rezemat de-o fereastră,
Privind cum se-mbracă sub el
Oraşul în negură-albastră.

Şi purpur plutea în fîşii
Prin negura vînătă-a serii,

Pe uliți străvechi și pustii,
Robite de vraja tăcerii.

Și cum rămăsesem visînd,
Un clopot începe să sune
Așa de duios și de blînd
De parcă o rugă ar spune . . .

El sună și alte-i răspund,
Cîntînd ca argintul de clare,
Și-odată s-aude din fund
Și clopotul domului mare!

Și valuri de-adînci armonii
Plutesc în fantastice zboruri,
Părînd că sunt sute și mii
De îngeri ce murmură-n coruri . . .

Poetul a fost un traducător minunat. *Blestemul bardului* de Uhland, *Grenadirii* lui Heine par originale. *Lenore* de Bürger e oferită într-o interpretare magistrală:

Auzi . . . deodată, trap, trap, trap,
Copite bat afară,
Un călăreț s-oprește-n drum
Și urcă-ncet pe scară . . .
Lin sună micul clopoțel —
Cling-cling-cling, fără veste . . .
Și de la ușă, lin de tot,
Vin șoaptele aceste.

Octavian Goga

Tonul profetic, mesianismul, acestea izbesc de la început în poezia răşinăreanului Octavian Goga (1881—1938). Poetul înalță „cîntarea pătimirii noastre" și cade în genunchi în fața lui Dumnezeu. Ideea politică e absorbită într-un text obscur de oracol cutremurător:

Din casa voastră, unde-n umbră
Plîng doinele și rîde hora,

Va străluci odată vremii
Norocul nostru-al tuturora . . .

Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un întins adînc de mare,
Trăieşte-nfricoşatul vifor
Al vremilor răzbunătoare . . .

Poetul e dreptvestitorul apostol „al unei vremi ce va să vie", care se prosternă în faţa pădurii divine şi, ca un predicator în catacombe, împărtăşeşte norodului strîns în munţi taina trecutului său împărătesc. Misterioasa religie îşi are hagiologia ei. Sfîntul cel mare, Arhanghelul, e Ştefan cel Bătrîn:

Acolo dormi şi tu, arhanghel bătrîn,
Tu Ştefane sfînt Voievoade,
Ce-ai scris strălucirea norodului tău
Cu sînge duşman de noroade.
De sfînta ta dreaptă, de spada ta sfîntă,
Spun toate poveştile slovei,
— Să nu se înfioare de numele tău
Nu-i frunză în codrii Moldovei . . .

Ţara din *Noi* are un vădit aer ermetic, fiind un fel de Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale, în care lumea jeleşte misterios împinsă de o putere ocultă, cu sentimentul unei catastrofe universale:

La noi nevestele plîngînd
Sporesc pe fus fuiorul.
Şi-mbrăţişîndu-şi jalea plîng:
Şi tata şi feciorul.
Sub cerul nostru-nduioşat
E mai domoală hora,
Căci cîntecele noastre plîng —
În ochii tuturora.

Afară de asta Goga a reluat „nenorocul" din lirica eminesciană, ideea unui destin ascuns ce conduce firele vieţii, interpretîndu-le în sensul unui regret de a se fi dezlipit de satul său:

De ce m-aţi dus de lîngă voi,
De ce m-aţi dus de-acasă?

Să fi rămas fecior la plug,
Să fi rămas la coasă.

Atunci eu nu mai rătăceam
Pe-atîtea căi răzleţe,
Şi-aveaţi şi voi în curte-acum
Un stîlp de bătrîneţe.

M-aş fi-nsurat cînd isprăveam
Cu slujba la-mpăratul,
Mi-ar fi azi casa-n rînd cu toţi . . .
— Cum m-ar cinsti azi satul.

Ca şi Eminescu, Goga cîntă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată de popor străvechi îmbătrînit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual fără explicarea sensului. Înrîurirea simbolistă s-a exercitat şi asupra lui Goga, fără a-i fi modificat structura. Satul ţine la el locul „cetăţii moarte" a poeţilor flamanzi, însetaţi de linişte şi monotonie. Aşa de puţin poate depăşi poetul propria-i experienţă, încît înfiorarea produsă de vederea mării nu-i deşteaptă decît imaginea de „crăiasă" şi dorinţa de a se băga „slugă" la ea.

N. Iorga

Cine nu l-a ascultat niciodată pe N. Iorga (a fost un orator extraordinar, imposibil de transcris) cu greu îşi va face o idee justă de opera lui. Activitatea istorică în care intră şi foarte multă jurnalistică este enormă şi numai la îndemîna specialiştilor. Aceştia obişnuiesc încă demult să tăgăduiască valoarea ştiinţifică a istoricului sub cuvînt de erori, neglijenţe. Totuşi, sub raport „ştiinţific", obiecţia e nedreaptă. Erorile lui Iorga (1871—1940) sînt neînsemnate faţă de uriaşul material adunat şi de soliditatea globală a monografiilor lui. Nu este ramură a istoriei în care N. Iorga să nu fi alcătuit sinteze capitale. El ţine piept ca specialist total unei sumedenii de specialişti unilaterali. Se schimbă chestiunea cînd e vorba de valoarea literară a operei lui istorice şi se poate

312

pune întrebarea îngrijorată dacă este vreo carte care, fie prin construcţia ei, fie prin idei, să rămînă. Răspunsul principial e negativ. N. Iorga era un stilist original, punînd personalitate şi pigment polemic în cataloagele de nume, în uscatele răsturnări de fişe cronologice. El reprezintă un tip anacronic de diac, de întocmitor de letopiseţe pe baza unei cantităţi uriaşe de izvoade. În materie literară, gustul său e refractar oricărei literaturi de o cît de relativă complicaţie. Descoperirile sale de scriitori şi listele de „cărţi bune" au fost scandalul vieţii acestui om totuşi de geniu, comparabil cu Voltaire, prin personalitate. Tot ce este mai valabil în literatura noastră a fost veştejit de acest neînţelegător, în numele unei injuste „respectabilităţi". În memorii şi în articole de jurnal N. Iorga a risipit foarte mult talent, reînviind tehnica cronicii niculciene, cu văietările, imprecaţiile şi violenţele ei biblice. Fără a fi un portretist plastic, el izbutea să sugereze prezenţa cuiva, prin imagini sau scurte definiţii pline de umoare. „Cald şi frig — scria el despre Titu Maiorescu pe care nu l-a putut suferi — nu i-a fost nimănui lîngă dînsul. A trecut printre oameni, întrebuinţîndu-i, de multe ori, despreţuindu-i în taină, totdeauna. El însuşi trebuie să-şi fi fost indiferent sieşi".

M. Sadoveanu

Ca şi poezia lui Eminescu, proza lui Sadoveanu atinge fondul cel mai adînc al specificităţii noastre. Natural pînă la clarificare, scriitorul străbătea drumul firesc al prozei române, dovedind nu mai puţin încă de la început o anume monotonie în subiecte. Programul general este descrierea sufletelor simple. Deci un ţigan se îndrăgosteşte de stăpînă, un moş beţiv se ciorovăieşte cu baba, un hangiu suferă de moartea femeii sale, un fierar îşi bate nevasta care-l înşeală. Toate acestea sînt „dureri înăbuşite", cum se cade să fie suferinţele unui primitiv. Eroii au o „taină" pe care nu ştiu s-o exprime, care-i duce la iuţi gesturi crunte, după care rămîn mereu întunecaţi şi într-o sălbatecă sau numai speriată stupoare. O vreme, prin influenţa directă ori mijlocită a lui Zola, se încearcă studiul social. Crîşma e scena tipică

de desfășurare a faptelor, locul de pierzare, unde necăjiții se alcoolizează. Se continuă dealtfel nuvelistica epocii. Toți eroii lui Sadoveanu sînt și ei niște automați trăind vegetativ, fără reflecțiune. Singura notă mai deosebită este că la scriitorul moldovean reducțiunea devine sinonimă cu sălbăticirea, ceea ce nu exclude o mare energie vitală comprimată care a izbucnit sau va izbucni odată, după care destindere individul își reia placiditatea impenetrabilă. De aceea eroii sînt mai ales moși și babe, vechili, bouari, hoți, dezertori, oameni trăind în pustiire, lăsîndu-se rar pe la crîșmă spre a-și revela automat „taina". Multă vreme, în felurite nuanțe, Sadoveanu face monografia sufletului redus, cu „vorba ruptă, zgîrcită", a omului „mocnit și neguros" din locurile cu populație rară, unde nici nu se știe de *meșina* în care stă închis Caraoschi și de scrisorile pe sîrmă. Pe cutare moșie, ca într-o „Brazilie" din vremea emigrării, s-au strîns oameni cu „taine", dezertori, copii ai nimănui, „de toate felurile, felurit îmbrăcați". În zeci de volume se dezvoltă aceeași idee nuvelistică. Un lup, un cal, un țap sălbatic, o veveriță, un pescar, un văcar, un moș, o babă, un boier bătrîn, înfundați în singurătăți, stăpîniți, nu stăpînitori de natură, sînt surprinși în refugiul lor. Vietatea țipă sau privește pătrunzător, omul își dezvăluie unica lui istorie, după care recade în mutenie, căci toată existența lui elementară s-a consumat într-o singură ardere. Autorul nu inventează fapte: colindă pustietățile vînînd și pescuind. Cîteva nuvele și romane din tinerețe cu intrigă orășenească întăresc această stare de lucruri. În *Floare ofilită*, roman dedicat „micilor funcționari de provincie", Tincuța suferă nu de viața monotonă a orășelului, ci fiindcă bărbatul ei nu vine exact la masă. *Însemnările lui Neculai Manea* ne pune înainte un om cu impuls regresiv, în căutare de „sihăstrii". *Apa morților* ne prezintă o femeie care și-a făcut o imagine exagerată despre fericirea casnică într-un tîrg de 18.000 locuitori, privit ca un loc de pierzare, ca o îngrămădire neliniștitoare pentru suflet.

Cu timpul, păstrînd aceleași situații fundamentale, nuvelistica lui M. Sadoveanu capătă un aer voios, idilic. Căutarea singurătății nu mai e o asceză ci un rafinament. Vînatul, pescuitul sînt prilejuri de a se bucura de cărnurile și formele pe care natura le oferă omului. La crîșmă oamenii vin să se veselească de mirosul și gîlgîirea vinului, iar solitudinea e

interpretată ca vîrstă de aur şi natura ca un izvor de lapte şi miere. Eroii plutesc într-o stare de fericire statornică, aducînd laude roadelor pămîntului care nu cer nici o sforţare din partea individului. Naivitatea schilleriană ia forme pantagruelice. Balta colcăie pe dedesubt de peşte şi pe deasupra de raţe, pădurea foieşte de cerbi. Scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care şi-a împrospătat paleta, eliminînd liniile melancoliei şi înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalităţii, refăcînd în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum cîteva secole, cu oameni în zdrenţe, umflîndu-se cu vin şi contemplînd cu ochi lacomi mari bucăţi de cărnuri fripte, Olanda urcioarelor de vin şi a meselor de bucătărie pline cu vînat şi peşti. Pînă şi pesimismul schopenhauerian apare ca un calm kief, în forma unei mari bucurii a oricărei vietăţi comestibile de a participa la prefacerile materiei, de a mînca şi a se lăsa mîncată. Se vorbeşte cu voluptate de bogăţia în vînat a ţării (urşi, mistreţi, cerbi, capre negre, cocoşi de munte, ierunci, dropii, spircaciu, potîrnichi, prepeliţe, sitari, begaţine, puhoieri, nagîţi, raţe, lişiţe, gîşte, gîlilţi, lebede), de raci şi chişcari, de crapi prinşi iarna prin copci în cantităţi aşa mari încît „foşgăiau viermuind", de peşti gătiţi în felurite chipuri. Rafinamentul gastronomic se bizuie pe o degradare în scara civilizaţiei. Fineţa stă în o cît mai mare apropiere de starea de natură. *Hanu-Ancuţei* este capodopera idilicului jovial şi a subtilităţii barbare. Formal, scrierea e un fel de *Decameron* în care cîţiva obişnuiţi ai unui han spun anecdote, în sine foarte indiferente. Esenţială este starea de fericire materială înfăptuită de oaspeţi. Ei trăiesc la modul Canaanului, ospătînd numai cu carne friptă şi bînd vin, însă după o rînduială care cere iniţiere. Vinul e adus de Ancuţa în cofăiel plin, cu ulcică mereu nouă. Înainte ca povestitorul să-şi înceapă istoria, toţi vîră ulcelele în cofăiel şi lăutarii cîntă. Din cînd în cînd, Ancuţa aduce de la foc pui fripţi în ţiglă. O altfel de existenţă această lume naivă nu poate gîndi şi ştirile despre mîncările sărace din civilizaţie îi umple pe toţi de turburare.

Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă e un roman istoric (venit după altele mai vechi: *Şoimii*, *Neamul Şoimăreştilor*) cu foarte puţină materie epică. Un abate francez De Marenne trece prin Moldova şi are prilejul de a vedea noul eden. Pe abate îl surprind în primul rînd sublima singurătate a priveliştilor, raritatea omului. Moldova e o Americă vir-

gină ca aceea din *Athala* de Chateaubriand. Îl mai uimesc mijloacele rudimentare de trai, bucătăria savantă (zeamă de găină, sarmale, claponi în tiglă, plăcinte și ulcioare cu vin vechi). În *Nunta domniței Ruxanda* domină același element euforic. Gonit din scaun, într-o poiană, măria-sa Vasilie-vodă bea o cupă de vin pe care i-o întinde nelipsitul paharnic. Iașul a fost pîrjolit dar ieșenii taie imperturbabili de Sfîntul Ignat rîmătorii. Mijlocul de a dezlega limba iscoadelor este vinul roș fiert într-o oală nouă, „adaos cu miere, cu scorțișoară și cuișoare". Un cerșetor povestește că i s-au dat de către cazaci să mănînce „pană de somn cu usturoi și mămăligă de hrișcă îngrășată cu unt", „căprioară friptă" scăldată în „zama fripturii îmbunătățită cu piper", „clătite cu smîntînă îndulcită", însă, spre canonire, fără vin, ceea ce i s-a părut cerșetorului o tragedie grozavă acoperind toate evenimentele politice. *Frații Jderi* și *Izvorul-Alb* au o intrigă ceva mai vie, timpul istoric fiind domnia lui Ștefan cel Mare. Cu toate acestea, interesul artistic e de altă natură. Sîntem într-o eră idilică, de o fericire mitică, în care voievodul, ca un semizeu, călăuzește noroadele cu puteri în cer și pe pămînt. Divanul său e un mic Olimp. Domnul umblă prin țară să împartă dreptate supușilor și e întîmpinat cu clapon cu vin, opărit cu unt, după o rețetă rămasă de la un boier al lui Mavrichie-împărat. Belșugul alimentar din curțile și banurile Moldovei este un aspect particular al unei rodnicii nebune de țară aproape necălcată de oameni. Într-o dumbravă numită Măr-Putred (nume sugerînd imensitatea roadelor) iarba nouă răzbate prin iarba veche și zimbrii se amestecă cu oi sălbatice cu treisprezece coaste. Boabele de grîu sînt grele și tari și au sunet de sticlă. Mierea cea deasă dă o ceară cu mireasmă inefabilă și grea. În această țară minunată nu se fac mari sforțări intelectuale. Copiii învață de ce fuge iepurele la deal și de ce duce cîinele ciolanul în gură. Oamenii sînt ceremonioși, fetele rușinoase, coconii domnești hieratici în straie de brocart „mititele ca și trupușoarele lor". În ultima vreme M. Sadoveanu a început a compune niște romane de un epic superficial, a căror valoare stă în încercarea de reconstrucție a unei Dacii absolute, a unei societăți rare, pierdute pe teritoriul geto-scitic, trăind după rituri imemorabile, într-un belșug fabulos. *Uvar* descrie Sciția atemporală, luînd ca pretext memorialul unui iacut. Cantitatea fantastică a peștilor, vînatului e nota esențială. Cu un

glonţe se pot doborî deodată cincizeci şi trei de păsări. *Nopţile de Sînziene* evoacă o Sciţie mai apropiată, constituită de urmaşii pecenegilor. Aceştia călăresc pe cai nepotcoviţi, fac focul cu amnare şi iubesc pădurea. Un francez venit să exploateze lemnul se vede boicotat de către toată lumea. *Baltagul* e un roman al transhumanţei cu intrigă antropologică. Acum sîntem în Dacia, în teritoriul muntenesc al oierilor. Un cioban a fost ucis, şi nevasta care-i ştie drumurile calendaristice îi dă de urme şi prinde pe ucigaş. Fundamental şi remarcabil este aici simţul automatismului vieţii ţărăneşti de munte. Oamenii fac fel de fel de prepusuri, dar Vitoria le respinge. Lipan nu poate face în cutare lună decît asta şi asta. Mişcarea este milenară, neprevăzutul nu intră în ea, ca şi în migraţiunea păsărilor. Uneori ţi se pare că citeşti unele din cele mai bune romane ale lui Jack London şi rămîi mirat, în ciuda deosebirilor de colori, de aceea şi mişcare largă, astronomică.

Luat în totalitate, M. Sadoveanu e un mare povestitor cu o capacitate de a vorbi autentic enormă. Prin gura sa vorbeşte un singur om, simbolizînd o societate arhaică, de o barbarie ideală, pusă într-un decor sublim şi aspru. Goticul, muzicalul lipsesc din această operă, care ar fi clasică dacă echilibrul n-ar fi stricat în sensul rigidităţii, idilicul lui Sadoveanu fiind în înţelesul cel mai larg asiatic (dar nu slav), revărsat într-o neturburată placiditate, într-o cantitate mută.

Emil Gîrleanu

Ecou sintetic din N. Gane, M. Sadoveanu, Brătescu-Voineşti şi I. Bassarabescu, proza lui Emil Gîrleanu (1878—1914) urmăreşte reducţia vieţii sufleteşti în „viaţa boierilor moldoveni". „Boierii" sînt nişte bătrîni, fie încă bogaţi, fie mai ales scăpătaţi, oricum depăşiţi de vreme şi refugiaţi în patriarhalitate, nedeosebindu-se întru nimic de fiinţele cele mai rudimentare, cu excepţia conştiinţei că sînt boieri şi a oroarei de a se amesteca cu prostimea. Ei sînt reacţionari şi în război cu tinerii. Sistematizarea lor se vădeşte în „ta-

bieturi", în „slăbiciuni", în „metehne". Unul iese în „cerdac" cu „ciubucul", se cuibăreşte pe divan, cu ochelarii prinşi pe după urechi cu şireturi, şi acolo, acoperit pe umeri cu o cataveică veche a nevestei, deşeartă din „besactea" „sineturi" asupra cărora face zilnic aceleaşi observaţii. Iordache Iovu are un dulap mare de nuc din care scoate de două ori pe an, primăvara şi toamna, „redingotele verzii, jiletcile spălăcite" şi le întinde pe frînghii. Coana Anica are, cînd curăţă un obiect, trei metehne: „Întîi îl pufuieşte pentru colb cu scuturătoarea făcută din pene moi de clapon; pe urmă îl şterge, pentru lustru, cu o petică curată, şi, al treilea, suflă asupra lui pe mai multe părţi, ca nici bănuială de colb să nu rămîie". Petrecerea obişnuită e „pasianţul" ori „concina prădată".

Deplasîndu-se spre pătura ţărănească, Gîrleanu dovedeşte în alte opere o tehnică narativă strînsă, sub înrîurirea lui Guy de Maupassant. O umbră de mizantropie învăluie observarea lumii de jos. În *Punga*, Neculai Lăptoc şi nevastă-sa Safta, găsind la un sinucis o pungă, se bat crunt pentru presupusul conţinut. Punga însă cuprinde patru cartuşe. Lîngă cadavrul unui înecat îngenunche cu îngrijorare fratele său, îl caută prin buzunare şi găsind un franc împrumutat pleacă la treburile sale.

C. Sandu-Aldea

C. Sandu-Aldea (1874—1927) e un diletant care-şi propune să descrie viaţa din satele depărtate de „oraşele în care s-a încuibat maimuţăreala idioată a unei vieţi străine de sufletul românesc". Şesurile Bărăganului, regiunea mlăştinoasă a Dunării sînt descrise cu o vie percepţie. Nuvelele aduc tot oameni aprigi: hoţi de cai, hoţi de porci, dezertori, vechili. Continuînd idei din *Lipitorile satului* şi *Tănase Scatiu*, Sandu-Aldea a căutat să expună în *Două neamuri* lupta ţăranilor cu arendaşii greci ridicaţi pe ruinele vechii cinstite boierii.

I. Agârbiceanu

La fecundul preot ardelean Ioan Agârbiceanu discutarea problemelor morale formează ţinta nuvelei şi a romanului. Autorul dovedeşte tact în felul cum absoarbe teza etică în fapte, evitînd predica şi făcînd doar simpatică virtutea. Aci facem cunoştinţă cu bărbaţi dedaţi la patima jocului şi a beţiei, cu teologi ispitiţi de „legea trupului", cu femei vinovate îndreptate prin nobleţa soţului, în fine, cu micile cazuri de conştiinţă ale oamenilor umili de la ţară: dascăli în luptă cu pofta de ţuică, babe copleşite de ideea judecăţii divine („Păcatele mele-s cît năsip în mare, şi cîtă frunză-n codru, şi cîte stele-s pe cer. Atît am greşit eu, părinte!"), bolnavi cuvioşi care strîng bani pentru popă ca să li se cînte un „acaftist".

Alţi scriitori

De la Ioan Paul (1857—1926) a rămas o singură nuvelă memorabilă, *Florică Ceteraşul*, inspirată „din revoluţia de la 1848 în munţii moţilor", foarte în stilul lui Slavici şi cu particularităţi de limbă care încîntă. Vasile Pop a fost foarte gustat la periferii pentru nuvelele şi romanele sale. Chiru-Nanov (1882—1918) se interesa de tragediile omului de ţară, Romulus Cioflec, în producţia mai veche, evoca oamenii care luptă „pentru pîne", sufletele „fără noroc". Ioan Adam (1875—1911) releva „drame din lumea de jos", N. Dunăreanu dezvolta din M. Sadoveanu, fără arta lui, nuvela cu lipoveni în Deltă şi tema fiinţelor reduse sufleteşte la ultima limită, M.I. Chiriţescu-Priar trata cazuri mărunte (un arhivar destituit). Ion Ciocîrlan, în proză, Maria Cunţan în poezii sînt simpliştі şi neînsemnaţi.

Ilarie Chendi

Critica acestei direcţii se încearcă a o face ardeleanul Ilarie Chendi (1872—1913), care cere operei trei calităţi principale:

„legături distincte cu viața neamului său, cunoașterea trecutului literar și istoric al acestuia și puterea originală de a crea". Punea însă condiții de conținut, precum rezultă din expresii ca „grele rătăciri estetice și morale", „a înfățișa stări reale din viață". Avea oroare de cărțile „subversive", iar pe decadenți îi voia „țintuiți la stîlpul infamiei". Criticile în sine sînt însă superficiale și fugitive.

Literatura de peste munți

Nota particulară a nuvelei lugojanului Ion Popovici-Bănățeanu (1868—1893), continuator al lui Slavici, cu același fel de oameni mocniți, tardivi în desfășurarea sufletească și adînc preocupați de problema economică, este excesiva timiditate a eroilor. Mediul e al opincarilor bănățeni. Sandu, scăpat de cătănie, merge la Lugoj să intre la vreun meșter, ezită mult, în fine e primit la maistorul Tălpoane, om cumsecade și supus, cu nevastă arogantă. Lumea aceasta rea nu-i de Sandu. Ana, fata lui Tălpoane, îl privește cu ochi buni și-i dă vin fiert, iar maistorița înfuriată îl izgonește. În altă nuvelă asistăm la necazurile văduvei Lenca, maistorița, în luptă cu răutatea oamenilor, pînă ce își găsește în maistorul Vasi un soț și un ocrotitor pe potriva ei.

Cu lugojanul Victor Vlad Delamarina (1870—1906) se schițează un început de poezie umoristică dialectală în felul celei profesate de Pascarella în dialect roman. Istoria lui Sandu Blegia care, biruind un atlet de bîlci, cere premiul amenințînd să facă „prav comedgia" e în amintirea tuturor. Dr. G. Gîrda s-a străduit să continue în *Bănatu-i fruncea!* astfel de umor. Burlescul lingvistic s-a cultivat și în Ardeal, și limbajul lui Marius Chicoș Rostogan nu-i o simplă născocire maliționsă a lui Caragiale. Și azi se recitează cu plăcere *Elocvința frachelui Ladislau* „ghe tătului cursivă, pot afirma cum că classică" de A.P. Bănuț.

Bucovina s-a remarcat, dacă nu prin creație, printr-o puternică culturalitate. Hurmuzăcheștii (Doxachi bătrînul, apoi fiii săi Constantin, Eudoxiu, Gheorghe și Alecu, mai puțin Nicolae) sînt pionierii. Aron Pumnul (1818—1866) e figura venerată printre profesori. Iraclie Porumbescu (Golembiov-

schi) şi Vasile Bumbac (1837—1918) au aici reputaţia de poeţi. La un moment dat se înjgheabă o societate studenţească „Arboroasa". Membrii ei (Ciprian Porumbescu, compozitorul, C. Moraru, Z. Voronca, Orest Popescu, Eugen Siretean) fură întemniţaţi. T. Robeanu (Dr. George Popovici: 1863—1905), cunoscut şi dincoace, Ştefan Ştefureac (1845—1893), printre poeţi, nu se ţin minte. Teodor V. Stefanelli (1847—1920) se salvă prin amintirile despre Eminescu. Un agent de legătură între scriitorii din Bucovina şi cei din ţară fu George Tofan (1880—1920). Au încîntat pe cititorii de acum cîteva decenii foiletonele satirice, nu prea sprintene, ale lui Mihai Teliman (1863—1902), printre care mai ales *Moartea lui Dule*. Bucovina dădu şi un dramaturg în persoana lui Constantin de Stamati-Ciurea, în ale cărui *Opuri dramatice* găsim vodeviluri, mai degrabă naive. Basarabean, el e fiul cavalerului C. Stamati, dar rudă prin alianţă cu Silvestru Morariu, mitropolitul Bucovinei.

Interesante sînt amintirile-tablouri ale rădăuţeanului Emanoil Grigorovitza (1857—1915), specializat în imagini de viaţă evreiască: ovrei coşer strînşi la micvă ori la merhaz ca să fie curaţi cînd îşi pun tivelul şi talesul, ceremonii de nuntă, momente de şcoală etc.

Capitolul XIX

ÎNDRUMĂRI SPRE „CLASICISM"

H. Sanielevici

Inteligentul evreu H. Sanielevici crezu de cuviinţă să opună tendenţionismului naţionalist un soi de clasicism constînd într-o literatură „care să propage munca regulată şi stăruitoare, viaţa liniştită de familie, cinstea, economia, sobrietatea, hărnicia, sentimentele delicate". În realitate revenea şi el la materialismul şi umanitarismul lui Gherea. Scriitorul se cădea să fie „frămîntat" de „problemele vieţii". „Nu numai că este îngăduit a căuta în literatură intenţii etice, dar cu greu ne putem închipui o operă de artă de valoare durabilă care să nu răspundă nevoii noastre religioase, adică nevoii de a introduce în realitatea haotică şi îndeosebi în viaţa socială, o ordine raţională." Firește, raţiunea condamnă războiul, instinctul naţional care îi e cauză, idealizarea „trecutului barbar". Sanielevici întrevede un clasicism ţărănesc, întemeiat pe imaginea unui ţăran preocupat numai de problema proprietăţii. De unde şi simpatia pentru cosmopolitul Slavici.

Critica lui Sanielevici e mai degrabă o eseistică în care se discută „probleme sociale şi psihologice", făcîndu-se mari asociaţiuni biologice în stilul unei erudiţii vii, extravagante, tip Hasdeu. Prin compararea aparatului masticator şi studierea chipului de alimentaţie, autorul explică varietăţile rasiale. Criticul aplică teoria alimentaţiei la găini, se întreabă „de ce cîntă păsările", observă păianjenii. Problema raselor îl interesează în cel mai înalt grad şi, cu toate unele aparenţe contrarii, este evident împotriva oricărei discriminări rasiale. Toată această parte a eseisticii sale,

trecînd peste latura doctrinară ce poate forma obiect de violente discuţii, se remarcă printr-un spirit polemic viu, amestecat cu elemente de grandomanie mai curînd inocente şi simpatice, acordînd paginilor sale mişcări de umoare care încîntă.

S. Mehedinţi (Soveja)

Şi S. Mehedinţi saluta din partea *Convorbirilor* „primăvara literară", aducătoare de „adevărată răcorire sufletească". Punctul de vedere era însă etic, în direcţia semănătoristă, întrucît se cerea scriitorului să-şi caute inspiraţia în „însăşi fiinţa sufletească a poporului românesc", evitînd „florile răului" decadent din străinătate.

Mihail Dragomirescu

Clasicismul lui Mihail Dragomirescu (1868—1942) se întemeiază pe noţiunea de capodoperă, nu fără un preconcept etic strecurat în vestminte strict estetice, deoarece comandamentul unui echilibru interior al capodoperei îl îndeamnă pe critic să deteste arta nouă, „eczema literară". Mihail Dragomirescu a fost un foarte bun profesor, care a învăţat pe elevi să disece şi să analizeze. Sistemul lui „ştiinţific" de cercetare literară bazat pe capodoperă, fenomen psihofizic ideal, studiabil în fantomele sale, adică în recepţiile pe care fiece conştiinţă le are de la opera absolută, socotită ca o speţă, ca un prototip, a stîrnit veselie. Percepţia capodoperei (moment mistic) e supusă unei inextricabile clasificări tricotomice. Opera e spintecată longitudinal şi transversal din punct de vedere al fondului (originalitate elementară), al armoniei (originalitate subiectivă) şi al formei (originalitate plastică), aceste aspecte fiind şi ele considerate sub triplul raport al intensităţii, calităţii şi tonalităţii, aşa încît o operă este sublimă, umoristică, naivă, patetică, optimistă, imaginativă, abstractă, exultantă, deprimantă, ingenioasă, fantastică, incisivă, explozivă etc.

Ion Trivale

Un bun critic ar fi fost dacă trăia mai mult Ion Trivale (1889—1916), elev al lui M. Dragomirescu, cu oroare exagerată de simbolism, foarte analitic sub un unghi cu totul tehnic, dar fără dogmatismul profesorului.

D. Nanu

Primele poezii ale lui D. Nanu (1873—1943) sînt în raza lui Eminescu, descărnat după formula Vlahuță. Poezia mistică, încercată mai tirziu, e fără ingenuitate și vibrație. Din toată lirica lui D. Nanu (bun traducător dealtfel din Corneille, Racine și Shakespeare) se desprind pentru antologii *Ploaia de noapte*, în care o aversă nocturnă e privită cu religiozitate ca un fenomen de început al Creației, *Scafandrierii*, pentru originala imagine a translucidității lumii, și *În ceasul din urmă*, pentru delicatețea mîhnirii unui om modest:

O! de m-aș strecura
Alunecînd în veșnicul abis
Încet și nevăzut printre mulțime...
Nici pașii mei să nu-i audă nime,
Nici ușa după mine cînd s-a-nchis!

Corneliu Moldovanu

Trecînd peste palidul anacreontic rural G. Tutoveanu, se cade să ne oprim la Corneliu Moldovanu, autor de versuri sacerdotale, de o indiscutabilă puritate de timbru și într-o limbă relativ incoloră dar cu o ușoară aromă biblică, care cîntă după Anghel „șoapta miresmelor dulci ca și mierea" a florilor și izbutește mai ales cînd se coboară la intimități:

O, Medy, ochii tăi aș vrea să-i cînt
Și părul tău ce-și flutură în vînt
Risipa de beteală aurie, —
Și gura, și gropița din bărbie . . .
(Chiar nasul e-un motiv de poezie . . .)

Bucata antologică este descrierea secetei din *Cetatea soarelui*, viziune hugoliană tratată în colori de carte bisericească:

Pămîntul e vînăt, — și-adînc împietrită
Puterea rodirii în brazda lihnită;
Un rîu de cenușă e holda de grîu
În care an-vară intrai pîn' la brîu;
Cuptor e pămîntul — văzduhul dogoare,
Și zorii n-au rouă, și-n murg nu-i răcoare.

Reprezentativă este și tălmăcirea în versuri a *Cîntării Cîntărilor*, în lexic timid dar cu fraze alunecînd grele, uleioase:

Neagră sînt, dar în Ierusalim
Nu-i alta mai frumoasă decît mine,
Dulce sînt — ca mierea de albine,
Ca ramura de viță, mlădioasă,
Plăcută ca un zîmbet, ca un dar,
Ca falnicele corturi din Kedar.

Romanul în două volume *Purgatoriul* e fără valoare.

Cincinat Pavelescu

Cincinat Pavelescu (1872—1934) a fost foarte reputat ca epigramist și improvizator. La banchete cineva îi da cîteva rime: *nefastă*, *nevastă*, *el*, *chel*, și poetul improviza:

După ce-ntr-o zi *nefastă*
M-a prins soțul la *nevastă*,
De păr eu l-am luat pe *el*.
Morală:
Avantajul d-a fi *chel!*

Genul e destul de trist. Dar madrigalurile, epitalamurile, liedurile sale nu sînt lipsite de grație și chiar de o undă de poezie simpatic infatuată. Gestul teatral (era atunci la modă

Edmond Rostand) e sprijinit pe o bună declamație și pe imagini:

Îți mai aduci aminte, Doamnă?
Era tîrziu și era toamnă
Și frunzele se-nfiorau
Și tremurau în vîntul serei
Ca niște fluturi chinuiți,
Din țările durerei.

Ca elev al lui Macedonski, Cincinat Pavelescu păstrează tonul de festival, euforia. Cîteodată iese din diletantism și dă dovezi de o puternică invenție fantastică (*Pescuitorii de perle*, *Corbii*) ori de uimire în fața misterului vieții, ascunsă sub o aparentă ușurătate strengărească:

Nu sunt nici rău, nu sunt nici blînd,
Nu m-am tîrît, n-am pizmuit,
Am fost și sunt un biet smintit
Care visează chiar mergînd.

Eu niciodată n-am muncit,
Noaptea nu dorm și ziua casc,
Poate-aș fi vrut să nu mă nasc,
Dar nu mă plîng că n-am murit.

Și nu știu dac-am suferit,
N-am fost sărac, n-am fost bogat,
Am și iubit, am și uitat,
Am și uitat, am și iubit.

Cum se-ntîmplă, poetul n-a fost imitat în partea lui profundă ci în ceea ce e mai superficial. O mulțime de epigramiști îl continuă, între care Ionescu-Quintus și Cridim merită o mențiune.

M. Codreanu

Începînd tot cu poezie galantă, cu „mandolinate", cu versuri pentru o „scumpă doamnă" sau „pe albumul unei fecioare", M. Codreanu s-a specializat în sonet, pe care nu-l

tratează deloc cu arta de smălțuitor a lui Heredia, ci ca pe o manufactură în serie, abstractă și incoloră, adesea prețioasă, cîteodată filozofantă. Totuși, cînd poetul se oprește la stări minore, plictiseală, blazare, rezultatele sînt notabile, ca în *Simbolism de toamnă*, mică simfonie a frunzelor, sau în *Spleen*, baudelairiană de provincie:

De neurastenie fugărit,
M-am dus să caut liniște la țară;
Dar monotona pace seculară
Cîntată de poeți, — m-a plictisit.

Lumine-n zori și umbre-n asfințit...
Și toamnă, iarnă, primăvară, vară...
Și-n casă gol... și-același gol afară,
Și totul repetat necontenit.

Oraș ori sat, — netrebnice fermente,
Aceleași în palate turbulente
Și-n pașnicul colibelor azil.

Oriunde trudă fără de repaos...
Și-n sfere vide: Astrul inutil,
Perpetuînd banalitatea-n haos.

P. Cerna

Părerea moștenită din cercurile junimiste că P. Cerna (1881—1913) ar fi un poet mare nu se poate susține. Cerna nu e în realitate decît un modest poet, trudnic, în luptă cu limba, conceptual, oratoric, avînd cu toate astea nota lui. Afectat de o iubire neprimită, el a cîntat în versuri solemne, cu ecouri din Eminescu și Leopardi, regretul de a nu fi trăit marele mister al dragostei:

Noi ne-am cuprins de-o flacără curată,
Ce niciodată n-are să apuie —
Și nu furam norocul nimănuie;
Ci în iubire tînără, bogată,
Îmbrățișam pămîntul, lumea toată...

E în poezia lui o atitudine de smerire în faţa femeii, chiar după înfrîngere, care e de esenţa misticismului:

Nu ţi-am vorbit vrodată, şi pe ferești deschise
Nu ţi-am trimis buchete, stăpîna mea de vise,
Ci numai de departe te-am urmărit adese,
Iluminat de gînduri nespuse, nenţelese . . .

Setea euforică de a trăi e în continuarea liricii lui Macedonski, însă cu ondulaţii mai diafane, potrivite anemiei blînde a ftizicului:

Priveşte!! . . . Cerul semănat cu stele —
Chip purtător de zîmbet şi de vise —
Înseninează pămînteşti abise,
De mult ce caută cu drag la ele;
Şi toată fericirea lui senină
O-ntipăreşte pe pămînt şi moare —
Şi iarăşi lutul omenesc tresare,
Tinzîndu-şi dornic braţele-n lumină . . .
Surîzi, şoptești, tot sufletul aieve-i —
S-a risipit cu mirosul din floare.

Oreste

Poeziile lui Oreste Georgescu (1891—1918) sînt nişte versificaţii corecte şi solemne (ecou sacerdotal din lirica lui Macedonski), cîntînd marea, stepa, florile, copacii, pădurea.

Al. Davila

Fiului generalului Davila, lui Al. Davila (1862—1929) i se datoreşte una din cele mai bune drame româneşti. *Vlaicu-vodă* analizează cu o maturitate tehnică desăvîrşită arta de guvernare a unui domn. Eroul nu este numai un om de voinţă şi un fin diplomat ci şi un voievod român, pus adică în nişte condiţiuni politice tragice, în care e nevoie de simulaţie şi mai ales de răbdare şi de înfrînare a mîndriei. Vlaicu-

vodă este, prin mama sa vitregă Clara, vasalul regelui Ludovic. Domnul ar rupe jugul, dar sora şi cumnatul său sînt ostateci la crai. Jucînd umilinţa, el izbuteşte să recapete rudele zălogite, cu riscul, inerent oricărei dibăcii, de a fi suspect tuturor, boierilor, familiei, Clarei. Cu mari suferinţe morale, după ce jucase pe ascultătorul de Doamna Clara, faţă de boieri, spre a risipi bănuielile, şi pe conspiratorul cu boierii împotriva Doamnei, sosind ceasul hotărît, cînd ostatecii sînt în afară de orice primejdie, Vlaicu se dă pe faţă şi-şi exprimă aprigul punct de vedere:

Ucigaşă! Tu, cu junghiul încercaşi a mă lovi,
Eu, mă fac călău, de-i vorba neamul a mi-l izbăvi!

Vlaicu e întruparea Principelui lui Machiavel pe pămînt românesc. El nu e aşa cum văd mulţi pe conducătorul machiavelic, aruncînd asupră-i vestmîntul Renaşterii, cinic, mizantrop, ipocrit. Vlaicu e dimpotrivă un voievod trist de mizeriile patriei, unit în conspiraţie cu boierii, gata el însuşi de orice jertfă. Nepotului său Mircea, contrariat că nu i se dă în căsătorie sora domnului, Anca, făgăduită din motive politice craiului sîrbesc, îi face o lecţie sublimă de abnegaţie, rezumînd destinul negru al ţării:

Chinuri? Tu vorbeşti de chinuri? Chin, a inimii bătaie?
Chin? o clipă de nădejde, o-mboldire, o văpaie
Ce s-aprinde c-o privire, ce cu-o lacrimă s-a stins
Şi din care numai robul fără vlagă iese-nvins!
Chinuri! Dar deşteaptă-ţi mintea, dar te uită-n neagra zare!
De eşti om, fă-ţi ochii roată peste ţară şi hotare.
Chinuri!... Dar priveşte sînul bietei noastre de moşii,
Numără, de poţi, pe dînsul urmele de vrăjmăşii...
Iată chinurile noastre, şi cu ele, doruri, vise,
Pe moşia strămoşească-n lung şi-n lat cu sînge scrise!
Iată chinurile mele, ale unui domn român,
Basarab, de sine vrednic şi de numele-i bătrîn!

G. Diamandy

Dintre piesele lui G. Diamandy (1867—1917), numai *Chemarea codrului* se mai poate menţiona, şi ea dealtfel o

specie de vodevil cu cîteva cîntece şi nume caricate, precum Ilona de Kikirezkeremkeketnaghyfalva, şi cu accente delavranciene.

George Gregorian

George Gregorian e în plină activitate şi azi, însă a debutat în cercul lui Mihail Dragomirescu prin poezie „de concepţie" şi simbolisme cuminţite. Propriu-zis el e un sarcastic satanic în limbaj crud, vulgar-dunărean, mijloace prin care îşi exprimă dezgustul de mizeria vieţii. Omul e un animal care „pute" egal de la cap pînă la picioare şi se aruncă după moarte la gunoi:

Sunt un animal, un sinistru — animal . . .
Din tălpi pînă-n gînduri, întreg, put egal!
Dar o să fiu vărsat la gunoi în curînd.

Ion Al.-George

Clasicismul lui Ion Al.-George este arheologic. Poetul evocă trecutul daco-roman, restabilind pînă şi litera latină (procedeul, parnasian, era şi al lui Vasile Pârvan). De fapt poetul minulescianizează, înlocuind Ecbatana cu Roma şi hieratismul asiro-babilonean cu antichităţi romane (S.P.Q.R., castre, aqvile, lyre, kratere).

George Murnu

Adevăratul clasicist este macedoneanul George Murnu. Apariţia *Iliadei* în româneşte (1907) constituie un moment fundamental în evoluţia limbii române. *Iliada* şi *Odiseea* în interpretarea Murnu sînt nişte capodopere superioare *Eneidei* în versiunea Annibal Caro, *Iliadei* lui V. Monti, *Iliadei* şi

Odiseii lui I.H. Voss. La drept vorbind, interpretatorul n-a tradus ci a creat din nou cu ajutorul cuvîntului, înlesnit de o creaţie verbală extraordinară. Aromânisme, ardelenisme, cuvinte din toate unghiurile ţării sînt armonizate în aceeaşi urzeală cu o virtuozitate deplină. Traducătorul are, în afară de aceasta, un unghi de creaţie. Cu instinctul său de om de la Pind, el a văzut în epoca arhaică a Greciei o lume de păstori, de haiduci hărţăgoşi, şi ne-a dat un Homer oieresc, ieşit parcă de la stînă. Dealtminteri imaginile pastorale sînt realmente în Homer. G. Murnu le-a făcut numai traco-getice, le-a ţărănizat. Toate priveliştile cu vite, cu turme, cu ospeţe sînt de un specific românesc izbitor. Traducătorul a ştiut să dea firesc hexametrului. În hexametru îşi latră furia, ţărăneşte. Ahile, Nestor vorbeşte ardeleneşte-popeşte şi se îmbracă aproape ca un ţăran, cu veşmînt miţos, încălţindu-se cu opinci. Priam îşi ţine sculele, ca fetele de ţară zestrea, prin sipete. Prînzurile sînt hoţeşti, după tipicul Filimon şi Hogaş. Tălmăcitorul îşi adună forţele lexicale acolo unde comparaţia este mai rurală:

Cum pe la ţară venind din laturi protivnice argaţii
Seceră brazde prin holda de grîu sau de orz pe pămîntul
Unui bogat moşier şi dese poloagele pică;
Astfel troienii şi aheii se tot secerau cu grămada,
Unii la alţii sărind şi nimenea nu se da-n lături.

Odiseea, fiind tradusă în endecasilabe, are un mers mai natural. Aci autohtonizarea e desăvîrşită. Zeii poartă opinci, stau pe scăuieşe, mesele sînt geluite, laviţele învelite cu lăicere, eroii se laudă, îşi pun primeneli. De la întîiele replici ai impresia a fi căzut într-un sat ardelenesc de-al lui Slavici:

„Hainule, besmeticule Mentor,
Ce vorbă spui şi-ndemni să ne-nfrîneze? . . ."

„Mai las-o moale, Telemah băiete,
Şi nu mai face gură, nu fi aprig . . ."

„Măicuţă, hai şi scoate-mi în ulcioare
Din vinul cel mai bun păstrat de tine . . ."

Calipso lucrează la stative în ţărănia fabuloasă a basmelor eminesciene. Uşurinţa cu care tălmăcitorul descrie, ca şi

cînd n-ar avea în față un text care să-l țină pe loc, e învederată în plastica înfățișare a lui Ulise, jegos de apa mării:

Iar Ulise
Se coborî la rîu ca să se spele
De sărătura care-i cotropise
Tot spatele și umerile-i late,
Și capu-și curăți de jegul mării.

Atmosfera sătească e realizată cu mijloace de pictor. Ulise doarme pe o blană de bou neargăsită, învelit cu piei de oi și cu un țol adus de Evrimona, el are la gospodăria lui casă cu pridvor, împrejmuită cu zid, cotețe de stejar pentru scroafe și godăcei. G. Murnu a revenit, nu totdeauna în chip fericit, dintr-un exagerat scrupul artistic, asupra tălmăcirilor, introducînd expresii afară din cale pitorești, ca „dihai", „barosan". Aceste oscilații nu ating totuși valoarea versiunilor sale, capodopere cu putință de atins în alt sens, imposibil însă de întrecut.

Capitolul XX

TEORIA SPECIFICULUI NAȚIONAL

„Viața românească"

Revista *Viața românească*, apărută la Iași la 1 martie 1906, sub direcția lui C. Stere și P. Bujor, dar redactată de G. Ibrăileanu, adevăratul ei călăuzitor, aducea sub aparența unei orientări democratice gheriste un program naționalist. Preocuparea socială constituind „poporanismul" pornea ca și la *Vatra* din constatarea depărtării între clasele sociale, între literatură și națiune. Spre deosebire de *Semănătorul*, noua revistă refuză să „semene", adică să propage idei și forme pe înțelesul tuturor, precum își interzicea să idealizeze pe țăran. Ea își propunea să cultive știința și valorile artistice pure, cu condiția ca acestea să pornească de la observarea obiectivă a „vieții", oricum ar fi fost ea. Evident, dată fiind structura țării noastre, viața era mai ales rurală. Ca să nu se creadă cumva că problematica se punea pe teren internațional ca la gheriști, revista avu grije să corecteze vechiul titlu al lui Vlahuță *Viața* cu adaosul *românească*. Dealtfel nici o îndoială asupra naționalismului poporaniștilor. C. Stere, admirator al lui Coșbuc și al lui Goga, lămurea că nu voia utopii, dreptate abstractă pentru proletarii din toate țările. El cerea dreptate socială pentru țărani, aceasta în vederea tocmai a înfăptuirii „ființei naționale a milioanelor" de români „împrăștiate de puhoiul crunt al puterilor oarbe ale istoriei". Ca și Eminescu, C. Stere admitea sacrul egoism al nației, lupta pentru existență, introducînd numai corectivul „omeniei". Și Sadoveanu e pentru „lumea realităților noastre naționale", și simte lene „pentru hibridul orășenesc" (nu altceva decît „pătura superpusă").

Chiar prin explicaţiile lui C. Stere, *Viaţa românească* deschidea mult dezbătuta chestiune a specificului naţional. Căci dacă un scriitor se cade a se ocupa numai de realitatea înconjurătoare, care la noi e poporul de ţărani români, atunci literatura scoate de la sine la lumină notele tipice ale acestui popor.

G. Ibrăileanu

Studiul *Opera literară a d-lui Vlahuţă*, ce a servit ca teză de doctorat, este schiţa esteticii lui G. Ibrăileanu (1871—1936). Criticul ia atitudine împotriva poziţiei absolute a lui Titu Maiorescu, după care scriitorul n-ar fi influenţat de mediu, dar combate şi teoria mediului a lui Gherea, sub cuvînt că acesta nu ţine seamă că artistul se naşte cu un temperament puternic şi îndărătnic. „A nega orice influenţă e a admite punctul de vedere al lui Schopenhauer; a admite totala putere educativă a mediului, ori a scriitorului, e punctul de vedere al lui Locke, concepţia *tabulei rasa*". Ibrăileanu utilizează, în vederea concilierei celor două poziţii, teoria „selecţiei naturale", dar într-un chip figurat. Genurile „sînt expresia literară a unor anumite temperamente intelectuale şi afective", iar „aceste feluri de temperamente există desigur în orice vreme". Şcolile literare se reduc şi ele la temperamente (Ibrăileanu a intuit cercetările tipologice germane, după care concepte ca romantic şi clasic, gotic şi elin nu sînt simple momente istorice ci categorii universale, repetabile). Însă reducînd noţiunile de gen şi şcoală la temperamentul scriitorului, care e un absolut, cum se face puntea de trecere de la libertate la necesitate? Un scriitor „se naşte" ceea ce este, pesimist ori optimist, cerebral ori pasional, iar mediul îl „selectează" după aspiraţiile sale. Dacă un pesimist apare într-o epocă deprimată, el e selectat numaidecît şi devine reputat. Dacă însă contrazice aspiraţiile vremii, este respins. Însă un scriitor mare e atît de complex încît orice epocă va găsi în el o latură selectabilă. Un astfel de scriitor are o soartă „plină de peripeţii". Este un fel de a spune că artistul, fiind inefabil în esenţa lui, e multiplicat prin interpretare la infinit. Sînt artişti care se „conformează", urmărind deliberat mişcările mediului. Subînţelesul este că

ei sînt inferiori, că n-au o facultate dominantă („la qualité maitresse" a lui Taine), adică o personalitate, împrumutînd doar succesiv aspirațiile vremii. Cam în această categorie pare a pune Ibrăileanu pe Vlahuță și pe Gherea. Metoda corelativă acestei teorii e următoarea: criticul va studia opera în sine sub raportul conținutului și al însușirilor creatoare (stadiul estetic maiorescian). Apoi vor fi arătate cauzele într-un sens cu totul exterior, fiindcă scriitorul „se naște". Criticul va introduce opera în *genus proximum*, în școala și mediul respectiv, apoi va arăta notele ce deosebesc pe autor de alți scriitori ai vremii, note aparținînd așadar naturii sale libere, *diferentiae specificae*. Sub numirile de *sincronism* și *diferențiere*, E. Lovinescu a reluat mai tîrziu aceste elemente.

Dacă orice artă iese din zugrăvirea realităților care nu sînt decît „naționale", atunci orice adevărat artist are un specific, ba ceva mai mult, cu cît o operă e mai națională, cu atît se apropie cu mai multă probabilitate de artă. S-ar înțelege că specificul e un aspect fatal, condiționat de calitatea etnică a scriitorului. Ibrăileanu îl vede însă ca un postulat. După un anume examen, el a ajuns la concluzia că moldovenii și în parte și ardelenii dețin procentul maxim de specificitate, care constă mai ales în spiritul critic, muntenii avînd mai degrabă spirit politic. Deci sorții cei mai mari de a se apropia de creație l-ar avea moldovenii. Asta însă atinge pe românii nemoldoveni și pe scriitorii de îndepărtată origine străină, ca Ibrăileanu însuși. Atunci Ibrăileanu produce neașteptata teorie a „ralierii". Specificul românesc, reprezentat numai de moldoveni, plutește peste solul moldav, indiferent de origine. Oricine aderă la acest spirit capătă specific, și fiindcă și muntenii (vezi cazul Caragiale, Brătescu-Voinești) pot adera, colaborînd la *Viața românească* (toată sofistica are scopul subtil de a dovedi că adevărata „viață românească" e numai în revista ieșană), în măsura ralierii devin specifici. *Spiritul critic în cultura românească* e o aplicare a teoriei specificului, cu observări juste și atitudini de partizan. Dar cartea rămîne o admirabilă demonstrație de volubilitate sofistică și de beție de idei. Ea încîntă intelectul și-l invită la gîndire și e o adevărată dramă ideologică, o capodoperă în felul ei, care a avut o înrîurire covîrșitoare

mai ales în sociologie. De la Ibrăileanu încoace o mulțime de sociologi văd istoria modernă a României ca o desfășurare continuă de silogisme, în care o eroare politică nu-i decît o eroare de gîndire. Cu vioiciuni orientale, Ibrăileanu continuă, cum nu s-ar părea, spiritul lui Maiorescu.

G. Ibrăileanu n-a scris decît puțină critică propriu-zisă, și aceea despre autorii preferați. Stilul ei vorbit, repezit, o face neatractivă. Impresia primă e a unei oarecari vulgarități în expresie, a lipsei de fineță. Și dimpotrivă, finețea e calitatea dominantă a criticului. Lipsit de darul de a sugera prin cuvînt impresia și de o suficientă cultură pentru a încadra faptul în serii istorice și de a-i da vizibilitate, Ibrăileanu se silește să argumenteze emoția estetică, să ergoteze. Pentru cine are gustul infinitului mic, talentul criticului este înviederat. El emite valuri-valuri de considerații, de asociații și de distincții, lăsînd în drum o mulțime de paranteze și întorcîndu-se spre a pune numeroase note, aplicînd la critică, cu anticipare, metoda de evocare a lui Proust. Abia după ce opera a fost făcută bucăți pe masa de disecție, criticul, plin de sînge pe mîini, izbutește a-i pune diagnosticul, niciodată în chip scurt, dar totdeauna în spiritul adevărului.

Adela e romanul unui cazuist, însetat de certitudini și înspăimîntat de contradicțiile ce răsar la tot pasul, al unui intelectual cu acțiunea erotică paralizată de prea multă disociație. Emil Codrescu, cvadragenar îndrăgosit de mult mai tînăra Adela, e încurcat de mărunte cazuri de conștiință mărite cu lentila și făcute aducătoare de anxietăți, întoarce vorbele femeii pe toate părțile ca de pe o catedră scolastică, zădărnicind prin raționcinări și scrupule intimitatea, pînă ce femeia, agasată, pleacă.

Alți critici

La *Viața românească* făcu multă vreme cronici o femeie foarte instruită, Izabela Sadoveanu-Evan, apoi Octav Botez (1885—1943), autor al unei bune monografii asupra lui A.D. Xenopol ca teoretician al istoriei.

Spiridon Popescu

Un poporanist tipic este învățătorul Spiridon Popescu (1864—1925), prozator puțin productiv. *Moș Gheorghe la Expoziție* e o derîdere, firește nedreaptă, a unei manifestări importante din istoria statului român modern, a recapitulării a 40 de ani de sforțări naționale, în toate direcțiile. Moș Gheorghe, trimis pe socoteala primăriei la Expoziția jubiliară, se învîrtește uluit ca huronul lui Voltaire prin București; apoi devine deodată socialist, făcînd proces justiției și armatei și scandalizîndu-se că toate acele progrese sînt făcute „cu birul nostru, făă! Ptiuuuu! trăsni-i-ar Cel-de-sus și nu i-ar mai ține Dumnezeu pe pămînt". *Rătăcirea din Stoborăni*, lungă nuvelă în care se povestește un aspect al răscoalelor țărănești din 1907, anticipează și probabil informează romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu. Invaziunea duhului de răzmeriță este tratată prin mici nemulțumiri personale care așteaptă numai un prilej de expresie colectivă. În lipsa unei noțiuni limpezi de viață statală, răscoala pornește prin contagiune și prin factorul mistic al unei presupuse îngăduințe regale simbolizate prin călăreți misterioși cu steaguri albe. Autoritatea, reprezentată prin primar, arată o prudență plină de compromisuri. Primă victimă cade evreul Iți. Răsculații, beți și indecișii, petrec acel răstimp de așteptare anxioasă în care se pot afirma temperamentele instigatorilor. Mișcarea degenerează în efracție cu incendiere. Țăranii dau dovadă de instinctivă gingășie gonind iute vitele din foc: „vita muncește ca și omul și-i păcat să ardă". Toate momentele se vor regăsi la Rebreanu pe proporții grandioase.

Calistrat Hogaș

Calistrat Hogaș (1849—1917) e un profesor, deci un cărturar. Literatura lui e livrescă, fără a fi seacă, pedantă cu prospețime. Hogaș e paralizat de respect pentru clasici și nu îndrăznește să scrie decît la bătrînețe, după îndelungi examene de conștiință. Omul care a corectat mii de teze e sever cu sine însuși. Boema lui turistică se adaptează mediului în

care trăiește. E maniac la modul sublim. Sub gîtul lui gol, ca al unui condamnat la moarte căruia i s-a tăiat gulerul, atîrnă o enormă lavalieră neagră. Se culcă devreme, se scoală cu găinile, iarna, vara, merge numai în surtuc sau cu o pelerină pe umeri, vara își pune opinci în picioare și cu bocceaua la spinare și într-un costum neverosimil o ia la picior spre munți. În proza sa nesigură și genială se văd urmele profesorale, poncifele. Toate figurile din poetică sînt puse la contribuție, dar mai ales se recurge la elementul livresc. Gluma miroase a catedră, și prietenii de la *Viața românească*, prinzîndu-i mecanismul, îi trimiteau scrisori cu titluri de fantezie: „Bătrînule Fakir și delicioasă scrumbie", „Ilustrule Belezis și grațioasă balenă", „Ilustrule Ahasverus și somnorosule morun", „Drăgălașă Giocondă și frumoasă Fiametta", „Voluminoasă Saltea a lui Solomon și grațioasă Regină de Saba". Hogaș are propensiune spre bombasticul oratoric și spre hiperbolă. Fundamental, literatura lui e nu se poate mai specific românească, reluînd tipica regresiune la geologia primitivă. Sadoveanu își creează teritoriul lui primordial într-un spațiu transcendent, Hogaș se mulțumește doar să pună între Piatra-Neamț și mînăstiri distanța dintre două continente. Pentru a putea păși îndărăt spre alt mileniu, scriitorul se lasă cuprins de un miraj la care îl ajută percepția lui delirantă. Hogaș nu poate păstra proporția normală a dimensiunilor: totul e sau colosal de mare sau imens de mic, și călătorul ține la ochi o lunetă marină pe care o întoarce într-un fel și-ntr-altul. El are viziuni. Stînd culcat în iarbă vede patriarhi și îngeri, sau muntele i se arată ca o scară biblică spre cer. Totul e „deșirat și colosal", orice stîncă este „enormă", solitudinea e absolută, mortală, pădurea se arată fantomatică, emițătoare de sonuri teribile, plină de batraciene hidoase. Scriitorul are o mare sensibilitate pentru elementul teluric, și munții iau sub pana lui siluete de monștri vii. Dimpotrivă, pajiștile cu flori colcăie de viață edenică în felul insulei din *Cezara*, și de pe ele fluturii se ridică în stoluri delirante. Hogaș pornește spre munții Neamțului, așa de lipsiți de mister pentru el, ca un explorator pe valea Yukonului sau pe muntele Kilimandjaro. Scoarța modestă a solului natal e înălțată și sălbăticită, făcută, spre plăcerea expediției, impracticabilă. O mare doză de savuros donchișotism intră în maniera povestitorului, a cărui
138 Rosinantă se cheamă Pisicuța și care are și un Sancho Pancha

în faptura unui tovarăș leneș, somnoros și mîncău, îmbrăcat pe jumătate cetățean, pe jumătate militar. Homerismul lui Hogaș e acela romantic al lui V. Hugo, cu aceleași enormități, realisme fantastice și monstruozități. Jurnalul scriitorului român e și el o „legendă a secolelor" proiectată în spațiu, în care se caută antideluvianul, biblicul, barbaria jovială, mirificul și grotescul. Se cultivă antiteza crudă. Omul e sau cu picioarele candide, sau fabulos de murdar, lucrurile sînt peste orice măsură vechi, un covrig uscat e „fosil", o cutie de sardele alterate, o piesă arheologică, purtînd „toate semnele caracteristice și distinctive ale unei adînci antichități". Jegul ciobanilor ia proporții mitice. Un băietan de crîșmă e vîrît „în niște ciobote unse cu dohot și croite dintr-o vacă întreagă", mămăliga e mestecată cu piciorul unui scăuieș, într-o odaie e atîta goliciune că „ai fi putut prea bine învîrti o mîță de coadă și n-ar fi avut de ce se prinde". Ochiul scriitorului mărește și diformează în sensul enormului și sălbaticului, fiind producător de fantasmagorii. Toate simțurile dealtfel sînt iritate. Pantagruelismul lui Hogaș e înrudit cu flămînzeala lui Creangă și cu gastronomia primitivă a lui Sadoveanu. Foamea e sălbatecă, cinele sînt uriașe. Scrobul e făcut dintr-un număr infinit de ouă, borșul e un ocean, mămăliga apare ca mîncarea sacră, care neînghițită la vreme pricinuiește căderea individului în lumea umbrelor.

D. D. Pătrășcanu

Comicul lui D.D. Pătrășcanu (1872—1937) e mai mult de ordinul bufoneriei, trăind din situații caricate și din mecanizări. Un inspector vizitează o școală provincială, se lovește de ușă, își face un cucui în frunte, e luat în primire de directoare și mînuit ca un automat, sfîrșește prin a scrie în condica de inspecție contrariul de ceea ce gîndește. Un francez aclimatizat, Jean Renaud, invită pe un prieten la masă (idee luată probabil din Mark Twain). Francezul arată invitatului apartamentul său, „mon cabinet de travail", „la salle de bain", „la salle à manger", care toate sînt de o indigență caricaturală, apoi îl ospătează mizerabil conform unui meniu solemn în care se văd scrise mîncări pretențioase

ca *Aperitifs à la russe, Consommé Richelieu au fumet de céléri, Pommes de terre à la française, sauce divine.* La punctul *Corbeille de fruits,* amfitrioana pune pe masă un pumn de nuci. Doi soţi se pregătesc de bal, şi obişnuitele mici tragicomedii ale îmbrăcării iau o formă atît de catastrofală, încît soţul nu mai vrea să meargă la bal, cînd e aproape gata, iar soţia aruncă în capul bărbatului un lighean cu apă. Compunerile care exprimă, pe urmele lui Caragiale şi Sadoveanu, umorul inocenţei, în care se evoacă într-o limbă plină de mireasma moldoveniei şi a scripturilor fericirile oamenilor simpli sînt cele mai merituoase. În *Timotheiu mucenicul* este fermecător stilul biblic prin care preotul şi ascultătorul său îşi îndreptăţesc libaţiile. Bucata memorabilă a lui Pătrăşcanu e *Înzăpăciţi,* analiză a euforiei ebrietăţii, înrudită cu aceea din schiţa *Călătorului îi şade bine cu drumul* a lui Brătescu-Voineşti. Todiriţă Naum şi Iorgu Chirilovici s-au înzăpezit la Paşcani tocmai de revelion. Şeful de gară îi invită să petreacă cu ai săi şi cei doi se simt cum nu se poate mai bine. Lupta între dorinţa de a rămîne şi falsa veleitate de a pleca formează umorul compunerii, a cărei tehnică stă în transcrierea dialogului, foarte caragialian în substanţă, însă de o savuroasă încetineală moldavă.

Jean Bart

Jean Bart, cu numele adevărat Eugeniu P. Botez (1874—1933), divulgă în *Jurnalul de bord,* cu o graţioasă erudiţie ce aminteşte *Nautica* lui Baldi, terminologia marinărească (*siflii, navă, cabestan, manele, provă, babord, tribord, pupă, gabie, arboradă, sarturi, zburători, vergi* etc.). Nuvelele, mai curînd nişte amintiri sentimentale, arată pretutindeni simpatie pentru sălbăticiuni (oameni şi animale). Ca o culme de rezistenţă la civilizaţie e citabil cazul lipovenilor din Deltă care emigrează în Siberia de răul legilor: „Nu mai putem trăi aci, sunt prea multe legi. Nu mai e chip de stat din pricina legilor." Ironia faţă de inutila complicaţie a vieţii civile o strecoară autorul în istorii al căror agent epic este formalismul excesiv. Vameşul unui port măsoară riguros locul ocupat de o cireadă de vite ce urmează a se îmbarca şi nu admite nici un fel de murdărie. Un viţel născut pe chei şi neprevăzut în permisul de

export dă naştere la cele mai ridicule încurcături. Un vas român suferă mari dificultăţi la Liverpool, din cauză că a adus pe bord un cîine, şi animalele vii nu pot debarca în Anglia. Unui ţăran autorităţile comunale îi fac din răzbunare act de deces, îi refuză dările sub cuvînt că e mort, dar îl urmăresc pentru neplata lor. Ţăranul înjură tribunalul şi, deşi mort, e osîndit la închisoare, după care întîmplare rămîne puţin scrîntit, cu obiceiul inofensiv de a vîrî capul pe uşa tribunalului şi a striga: „Huideo! ho! chioaro!" cu privirile la imaginea Justiţiei legate la ochi. *Europolis*, simpatic roman maritim, adoptă un zolism în modul mai emoţionat şi mai artist al fraţilor de Goncourt, fiindcă urmăreşte cauzele sociale prin care o femeie se prăbuşeşte. Romanul e alcătuit din scene de comedie şi din momente patetice, îmbinate cu înlesnire într-o naraţiune obiectivă, care, fără a atinge complexitatea, stîrneşte îndeajuns meditaţia asupra eternului uman. Stamate Marulis, patronul cafenelei din faţa debarcaderului din Sulina, primeşte din America o scrisoare de la fratele său Nicola, îmbarcat pe vremuri marinar pe un vapor francez. Un american, fie şi din Guyana, nu poate fi decît miliardar. Colonia grecească întîmpină triumfal pe Nicola, care vine cu fata sa Evantia, născută din convieţuirea cu o indigenă de culoare. Toţi cred că e bogat. Toată tragedia rezultă de aici. În realitate Nicola e un fost ocnaş fără nici un ban. Cînd se află acest lucru toată lumea îl părăseşte, omul cade în mizerie, devine contrabandist şi e împuşcat, fata ajunge stea de cabaret, după ce un ofiţer o sedusese, se îmbolnăveşte de tuberculoză şi se stinge cu nostalgia Ecuatorului. Fiinţa exotică transplantată în teritoriu neprielnic care piere pe malul Dunării, dezgustată de carne şi cu dorul bananelor şi nucilor de cocos, existenţa rătăcitoare a lui Nicola sugerează un lirism naval, o tristeţă a dezadaptării, amintind nostalgiile cu corăbii, porturi şi cabarete de mateloţi ale lui Pierre Loti, de la care pare a veni şi simpatia pentru femeile de culoare, bineînţeles fără maturitate artistică.

Constanţa Marino-Moscu

Suferinţele discrete ale unei femei măritate cu un bărbat pe care nu-l iubeşte, melancoliile unei fete tuberculoase,

acestea sînt temele esențiale din culegerea de nuvele *Ada Lazu* a Constanței Marino-Moscu, care a risipit prin reviste fermecătoare pagini de tip memorialistic.

Dumitru C. Moruzi

Dumitru C. Moruzi (1860—1914) e un amator care își romanțează amintirile. Subiectul epic din *Pribegi în țară răpită* e fără însemnătate. Toată valoarea romanului stă în documentația asupra vieții boierilor și țăranilor din Basarabia. Alcătuirea unei case boierești, la Chișinău și la țară, moravurile nobilimii basarabene, ale curții din Petersburg, călătoriile „pe drumul cel cu stîlpi", „po doroghi stalbovoi", în faeton, „dormează", „tarantas", aceste toate sînt înfățișate cu un mare pitoresc.

Radu Rosetti

Tot memorialist este și Radu Rosetti (1853—1926), boier de viță veche, istoric și nuvelist. În *Amintiri* vorbește mai mult de familia sa în stil anecdotic. *Poveștile moldovenești* alcătuiesc un adevărat decameron, cu subiecte de predilecție erotice, în care accidentul castrării joacă un mare rol. Scriitorul posedă în cel mai înalt grad invenția nuvelistică, chiar dacă e la mijloc numai o alegere a unor anecdote auzite. *Păcatele sulgeriului* e o bună narațiune, cu o foarte studiată analiză a condițiilor agrare ale epocii (sec. XVIII). Sulgeriul Mihalache e un om viteaz, dar cu păcatele clasei lui: ușurătate erotică, lăcomie de bunurile răzeșești.

Gala Galaction

Gala Galaction (*1879) are comun cu I. Agârbiceanu, fiind și el preot, obișnuința de a pune probleme de conștiință. Ba chiar e de părere că „îndeletnicirea literară trebuie să fie

prevăzătoare, dornică să instruiască pe ceilalţi şi să le folosească", iar scriitorul, „un pedagog, dacă nu un profesor". „Arta pentru artă este o iluzie şi o deşartă fanfaronadă." La început tendenţionismul e discret, constînd în zugrăvirea luptei între virtute şi ispită. Cea mai bună nuvelă de această categorie este *De la noi, la Cladova*. De popa Tonea s-a îndrăgostit Borivoje, nevasta prea tînără a lui jupîn Traico. Popa, om aprins şi supus ispitelor, nu scapă neturburat, dar are totuşi puterea să învingă demonul cu chip atît de ingenuu al sîrboaicei. Scena respectivă este puternică şi de un stil focos. Ocolită de Tonea, Borivoje se îmbolnăveşte şi are doar consolaţia să moară la pieptul lui în duhul, de astă dată foarte suav, al unei îmbrăţişări mistice. O bună nuvelă este *Gloria Constantini*, cu acţiunea tot lîngă Dunăre, de astă dată la Corabia, în acelaşi mediu cosmopolit balcanic, eroul fiind fiul românului Tudor Fierescu şi al unei turcoaice. Gala Galaction se dovedeşte în ultima analiză un verist. Verga îşi lua lumea lui din sudul Italiei, acolo unde sîngele e mai iute, ca să explice izbucnirile eroilor, Galaction îi alege printre sîrbi, greci, turci, hibrizi balcano-dunăreni cu sufletul pripit şi aprins. Constantin rîvneşte la cumnată-sa, găseşte o comoară, îşi omoară fratele şi cade împuşcat de grăniceri cînd dă să fugă cu iubita. Scriitorul defineşte cu sau fără voie specificul zonei dunărene.

Mai tîrziu Gala Galaction se dedică cu totul propagandei. Într-un loc se arată interesat de comunism şi salută Internaţionala. În *Papucii lui Mahmud*, mai mult parabolă decît roman, profesează un soi de religie naturală, admiţînd valabilitatea tuturor confesiunilor. *Doctorul Taifun* e o dezvinovăţire a femeii „plurivire", a Magdalenelor. În fine, *La răspîntie de veacuri*, varietate de *Dichtung und Wahrheit*, e o autobiografie voalată suferind de dilataţie verbală. Logosul îmbracă aici toate varietăţile: monologul, dialogul, dizertaţia, conferinţa, discursul, predica, omilia, catehisirea.

Alice Călugăru

Puţin cunoscuta Alice Călugăru, autoare a unui volum de versuri româneşti *Viorele* (1905) şi a unui roman francez *La tunique verte* (publicat sub numele Alice Orient), a risipit

prin reviste (*Semănătorul, Viața literară, Luceafărul, Viața românească*) poezii abundente în compoziție, nu bogate în imagini, înclinate a transcrie polifonia din univers, țîrîitul greierilor, sfîrîitul fusului, ritmurile universului:

Aud cîntarea lumii, și ritmu-i bate des,
Și veșnice cadențe din glasurile-i ies.

E-ntîi sonorul cîntec stăpînitor al mării
Ce-n ritmu grav se duce și vine-n largul zării...

Cum trece carul vremii cu mii de roți pe ceas
El bate drumul vieții în ritmicul său pas

Și morile ce-n ape și-n vînturi grai frămîntă,
Cu măsurate glasuri cîntarea pînii cîntă.

Și-n urmă cînd ne ducem pe poarta vieții mari
În ritmul tînguirii, bat clopotele rari.

E o poezie feminină, avînd ca fond senzația directă a lumii, percepția ploaiei, a apelor, a căror cadență olarul o presimte în învîrtirea urciorului. Poezia reprezentativă este *Șerpii*, traducînd sub imaginea reptilelor orgoliul femeii fascinatoare de a vedea ființele masculine tîrîndu-i-se pe dinainte:

Mă reazăm de-un copac ș-acolo aștept tot neamul vostru-nvins
Să mi se-adune la picioare cu trupuri àcere de spadă,
Să nalț, încolăcind pe brațu-mi întins, sălbateca mea pradă
Și-n cingători însuflețite să las să-mi fie brîu-ncins.

Făr' de putere împotrivă-mi, pădurea-ntreagă-mi este roabă,
Ea ce mă-nlănțuia cu aspra-i mirezmă și cu teama grea,
De-acum împărăția-i toată de taină și fior e-a mea
Și-nveninata-i vrăjmășie e cuccrita mea podoabă.

Capitolul XXI

SIMBOLIŞTII

„Viaţa nouă"

Simbolismul s-a născut în mediile „nesănătoase", fie la socialişti, cu proletari suferind de ftizie, trăind în mahalale zdrobite de ploi, fie la aristocraţii cu simţurile delicate, sensibile la parfumul florilor şi fragilitatea bibelourilor, la oamenii cu „nervi", într-un cuvînt. De aceea proletarul Traian Demetrescu se apropie de preţiosul Macedonski. Pînă acum poezia fusese apăsată de heinismul „Junimii" şi germanismul lui Coşbuc, Iosif, Chendi. Acum începe să se simtă din nou influenţa franceză. Revista care a militat sistematic pentru simbolism este *Viaţa nouă* a filologului Ovid Densuşianu, căruia, în ciuda îngustimilor critice, trebuie să i se recunoască meritul unei lărgiri a conştiinţei estetice. Acesta înţelegea arta ca un exerciţiu pur, pe deasupra oricărei direcţii practice şi ca o îndeletnicire a unei elite, specializate în întruparea idealurilor înalte de cultură, nicidecum a simplei ţărănimi sănătoase. Avea noţiunea de poezie pură de vreme ce repudia sentimentul. „Sentimentalismul e haină de teatru — s-o lăsăm actorilor vieţei." Densuşianu a scris, în sprijinul „decadentismului", numeroase articole, despre Remy de Gourmont, Henri de Régnier, Émile Verhaeren. Ca poet, sub pseudonimul Ervin, a compus poezii reci şi echivoce.

Ştefan Petică

Întîiul simbolist declarat şi veritabil e tuberculosul Ştefan Petică (1877—1904), cunoscător perfect al poeziei franceze

noi în chiar spiritul ei: Laforgue, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Verhaeren, Henri de Régnier, Stuart Merill, Remy de Gourmont, Francis Jammes, André Gide. El a frecventat pe Macedonski şi a fost izbit de nevroza snobă din cenaclul acestuia, intoxicat de crizanteme în putrefacţie şi rigid de lux decrepit, cvasi-funerar. În primul rînd Petică glorifică diafanitatea florilor, fragranţa cărnurilor vegetale:

Parfum din flori pălite şi uitate,
Poemă tăinuită-ntr-o petală,
Te stingi în dureroasa-ţi voluptate
În seara singuratecă şi pală,
Parfum din flori pălite şi uitate . . .

fecioarele cu incarnat de crin ale lui

Botticelli întristatul,
Mult vestitul florentin . . .

fecioarele pale trecînd muzical:

O, marile pasionate,
O, tragicele Magdalene,
Femei etern îndurerate
Ca nişte triste cantilene.

Pe urmele îndepărtatului Radu Ionescu, poetul se cutremură de acordurile pianinelor funerare:

Acorduri murmurate de negre pianine
Atinse-ncet şi dulce de mîni ce-au tresărit
Sub visul care, palid, o clipă-a răsărit,
Sub lacrimi neştiute în tainice suspine.

Şi mîna diafană ce lunecă pe clape
Trezind din somn de veacuri dulci visuri din mormînt
E tot minunea veche mai sus de orice cînt,
Iar ochii par o mare de-adînci şi triste ape.

Alte instrumente pastorale, flaut, orgă, vin tot din simbolism, dar asupra tuturor stă vioara verlainiană care scoate suspine lungi, întristînd fecioarele tuberculoase, în piesa capitală *Cînd viorile tăcură*:

Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plînge răzleţită pe strunele-nvechite
Şi-n noaptea solitară, o, cîntul ce se curmă,
Pe visurile stinse din suflete-ostenite.

Arcuşurile albe în noaptea solitară
Stătură: triste pasări cu aripile-ntinse
Păreau c-aşteaptă semne şi strunele vibrară,
Ah, strunele ce tremur de viaţă le cuprinse!

Şi degetele fine, în umbră, sclipitoare,
Păreau ca nişte clape de fildeş, ridicate
Pe flaute de aur în seri de evocare
A imnurilor triste din templele uitate.

Murise însă cîntul de veche voluptate
Şi triste şi stinghere viorile părură
În noaptea-ntunecată de grea singurătate,
Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură.

E mult prerafaelitism în lirica lui Petică (prinţese clorotice, bolnave), precum este vădită înrîurirea lui Verlaine. Parcurile, grădinile cu havuzuri, păunii, n-au altă origine. În acelaşi timp, prin Traian Demetrescu sau direct de la urmaşii lui Baudelaire, poetul adoptă funerarul sinistru, cu corbi şi hohote sarcastice:

Se stinse alba lampă căzînd pe piatra tare
Cu geamăt lung şi jalnic de suflet chinuit
Şi umbra fu ca plumbul în turnul urgisit
Iar corbii s-adunară strigînd în depărtare.

Ha, corbii s-adunară strigînd în depărtare,
Căci prada lor gătirăm din trupul prihănit
Ce sta întins şi rece în turnul părăsit:
Şi mortul era visul suprem de aşteptare.

Iuliu C. Săvescu

Iuliu C. Săvescu, mort de ftizie în 1904, e un nostalgic în căutarea de spaţii exotice, evocator al „pustiului ars saharian" şi al celor două poluri:

La polul nord, la polul sud, sub stele veşnic adormite,
În lung şi larg, în sus şi-n jos se-ntind cîmpii nemărginite,
Cîmpii de gheaţă ce adorm pe aşternutul mării ud,
Cu munţi înalţi, cu văi adînci, la polul nord, la polul sud.

Fundamentul simbolismului, înțeles bine doar de André Gide, e înlocuirea picturalului, instrument al universului obiectiv, cu inefabilul muzical și olfactiv, conduct al metafizicului. Poezia simbolistă e o poezie de cunoaștere și miasmele ori efluviile de arome din școala baudelairiană sînt inițieri în misterul dezagregării și germinației materiei cosmice. Nu mai încape îndoială că elogiul florilor din *În grădină* de D. Anghel (1872—1914) e un ecou (prin Samain) al simbolismului mallarmean. Tema acestor poezii încărcate uneori de descripții și încercări de afabulație este intrarea în extaz sub valul edenic al mirosurilor:

Ca o biserică miroasă seninul cucerit o clipă,
Dar se trezesc în umbră crinii, vărsîndu-și boarea lor profană,
Văzduhu-i greu cît n-ar fi-n stare vîslind să-l taie o aripă,
Un trandafir murind se farmă pătînd cuprinsul ca o rană.

Și tot mai grea, mai tare crește naiva florilor urgie,
Se-ntrec care de care parcă să-nvingă ori să moară-n luptă.
În van trimite-un gînd de pace un miros blînd de iasomie
Și flutură-n deșert în aer, ca un steag alb, o nalbă ruptă.

Dăm și de serafimul mallarmean în chipul îngerului spunînd o baladă:

Sunt seri cînd murmurul furtunei e-așa de blînd încît ai spune
Că s-a ascuns în umbr-un înger și povestește o baladă.
Pe-astfel de seri, fără de voie, pe mînă fruntea-mi las să cadă,
Și nu știu pentru ce atuncea aș vrea să-ngîn o rugăciune.

Interesantă la Anghel apare constituirea unui univers intim al rafinatului, nu cu geologie sălbatecă ci cu „natură moartă". Poetul a cîntat mireasma rufelor:

Miroasă iarba pătulită a sinziană ș-a sulcină,
Miroasă dulce, cum miroasă un așternut păstrat de zestre;
Și-n mine, cînd e întunerec și cînd se face iar lumină,
Ca-ntr-o odaie-n care-apune ori bate soarele-n ferestre...

saloanele, fotoliile, oglinzile, pianul:

Salonu-i gol, și-n umbră doar samovarul cîntă...
Ș-acum e gol salonul, e gol și-n umbra casei

Stau vastele fotolii și lung prind să se mire...
Oglinzile-și arată cu jale infinitul
Și nu mai vine nimeni..., zadarnic stai la geamuri...
În neagra umbră, pianul cu dinții scoși afară
Rînjește ca un monstru ce-ar vrea să mă sfîșie...

paharul cu ceai (cu un mic feeric care e mai mult o analiză a delicateței de ton a lichidului):

Visam privind în fundul paharului de ceai
Și-n sticla străvezie ca-ntr-o metempsihoză,
Eu m-am văzut pe gînduri ținînd în mînă-o roză,
Subt un portic de aur cu boltă de email.

Ca un turban albastru pe cerul roz de mai,
Pe-un cer mai roz ca roza care-o țineam în mînă,
Un dom se profilează, și-acum văd o fîntînă,
Spre care o caretă se-ndrumă cu alai...

mănușile, nimicurile femeii, apoi susurul jocurilor de apă în parcuri, porumbeii și păunii de pe lîngă casă, undirea sonoră a ceasurilor:

Bate-ntîi un ceas sfios
Cine știe unde,
Și-n tîrziu auzi din jos
Altul cum răspunde.

Cîntă liniștea, și-acum
Altele rămase
Se-ntîlnesc grăbite-n drum
Și cad peste case.

Cad, și-apoi răsună iar
Subt bolți așa clare;
Parc-arunci într-un pahar
Cu mărgăritare.

Fantezismul lui D. Anghel nu e o călătorie în plină aventură, cum se înțelege azi, poetul dimpotrivă arătînd hotărîrea de a sfîrși poemul, ci tendința spre feeric. Aspectul acesta nu-i cel mai fericit. Totuși din el a derivat un imagism în sensul lui Jules Renard. Metafora constituie în sine un poem total, fiind o relație neprevăzută care îmbogățește concepția despre Univers. Poezia nu-i decît o pînză

albă de proiecție. Astfel marea e figurată în mărgăritar și trîmbiți, luna în oglindă ori într-o mască:

Privesc o semuire de om în discul lunii,
Un chip bizar ce rîde, privind de sus pămîntul,
Un rîs amar și straniu ce-l au numai nebunii
Și morții, cînd pe buze le-a-ncremenit cuvîntul.

Anghel merge și mai departe. El pornește de la o temă, ce e la punctul de plecare o curată abstracțiune, și o comentează metaforic pînă la epuizarea tuturor relațiilor cu putință. Imaginile formează însă o rețea organică a cărei funcție este de a revela corespondențele oculte între toate părțile lumii. Poemul cel mai izbutit, plin de superbe versuri și de apropieri, este *Cîntecul greierului*, în care nu se face deloc descripția insectei, ci se studiază raporturile între această formă minusculă și durabilă cu întreg cîmpul cosmic, pînă la Geneză:

Sunt poate milioane de ani de-atunci, — o, Soare!
De cînd tu cel ce astăzi urci bolțile de-azur
Erai de-abia o pată prin neguri călătoare,
O forță-n mers ce-și cată o formă și-un contur.

Așa erai, dar timpul ți-a modelat conturul,
Și incendiul ce-n tine mocnea de veșnicii,
Înflăcărat deodată a luminat azurul
Și ale mele negre și mari melancolii.

Așa erai pe vremea întîiei aurore,
Pe cînd eu, negrul greier, rapsodul fără glas
Ce te cînta-nstrunîndu-și elitrele sonore,
Așa am fost de-a pururi și-același am rămas.

Eu sunt întîiul sunet care-a trezit ecouri
Făr-a trezi pe lume fiorul unei uri,
Rapsodul ce-a rupt pacea înaltelor platouri
Și-a deșteptat visarea funebrelor păduri.

Ca într-o seră caldă trăim punctînd tăcerea,
Privind plin de uimire cum vremile în mers
Înalță continente ori pregătesc căderea
A cine știe cărui fragment de univers.

Părea cum că natura arareori sătulă
De vechile tipare căta izvoade noi;
— Cum de-a putut fragila şi fina libelulă
Vîslind atîtea veacuri, s-ajungă pînă' la noi.

Versurile umoristice (în colaborare cu St. O Iosif) din *Caleidoscopul lui A. Mirea*, urmînd tradiţia Teleor, au deschis o adevărată şcoală de fantazare ironică în libertate, fără scop polemic. Aceste improvizaţii nu mai distrează astăzi, afară de puţinele cu nucleu liric, ca *Diligenţa*, poem simbolist al vehiculului şi al perimării, sau cîntecul afişului, simbol al efemerităţii:

Afişe-albastre, galbene, verzi, roşii,
Otravă dulce-a muştelor stupide,
Fereşti pe care neantul le deschide
Spre a privi prin ele curioşii;

Voi, zdrenţe de o zi, efemeride
Cari trîmbiţaţi pe toţi nesăţioşii
De bani şi glorii, pe toţi virtuoşii
Şi toţi tîrîitorii de hlamide,

Voi cari pe ziduri vă iviţi cu zorii
Spre a opri în cale pe drumeţi
Şi a peri pe urmă în tenebre,

Puteţi să-mi spuneţi unde dispăreţi?
Ce faceţi voi cu numele celebre:
Şi unde duceţi voi atîtea glorii?

Proza lui Anghel, puţină şi impopulară, este excepţională. Ea revoluţionează arta scrisului. Dintr-o proiectată *Arca lui Noe* (trecînd peste alte încercări) n-au rămas decît fragmente, în care, sub pretextul experienţei şcolare a domnului Hube, profesor neamţ, se înşiră observaţii despre tot ce mişună în viaţă. Poezia mobilelor vetuste găseşte şi aci un poet cu sensibilitatea materiei grele. Anghel e un metaforist pe urmele lui Jules Renard şi pagina lui e plină de comparaţii ca: „serele ca nişte palate de cleştar"; flori cu feţele palide „ca nişte convalescente îndărătul unor geamuri de spital"; firele de iarbă „ca o armată minusculă în pas gimnastic".

Ca şi Jules Renard, el mînuieşte bine umorul animist, vorbind de somnolenţa jovială a butoiului, de apariţia apoca- 35

liptică a instrumentelor agricole. Toată poezia cotețului e realizată în fixarea notei esențiale a animalului, într-un soi de caractere plastice:

„Murdar ca însuși noroiul, porcul însă singur era optimist, cu rîtul lui roz el scurma ici-colo și nu-și pierdea nădejdea, spre soare nu căta căci îi era indiferent, dar ca unul ce avea spirit de investigație, își urmă explorările pînă ce ajunse în fața butoiului și se opri ca Oedip în fața unei enigme.

Tăcut și filozof îi făcu ocolul, mirosi îndelung cu rîtul lui roz, temător își ținu coada întoarsă în semn de întrebare, și apoi, fie prin voință, fie dintr-o imperioasă necesitate, oprit în fața cepului ce era singurul punct reliefat din atîtea rotunzimi, începu să se scarpine."

Pe nesimțite comparația simplă e părăsită pentru o asociație plastică, dînd naștere la un univers nou, fantastic, creat după legi absurde din simplul plac al ochiului (maniera de mai tîrziu Urmuz și Arghezi). Doctorul, trăsura, caii și vizitiul sînt văzuți într-o compoziție sincretică, mîinile, ochii se tratează, monografic, ca piese scăpînd din trup cu o viață proprie, se insinuează calitatea de obiect material a profesorului, descriptibil prin porțiuni, nu prin reducție la o notă morală dominantă. A vedea animalul ca obiect, inertul ca animal, partea ca entitate de sine stătătoare și colectivul ca individ, acesta e umorul întrevăzut de Anghel, care vede clasa lui Hube, în timp, ca un mic monstru ce-și primenește capetele. Prozatorul supune percepția unei adevărate disocieri plastice. În viziunea creației biologice, într-o pagină dintre cele mai remarcabile, regnul animal e conceput ca o singură himeră în continuă metamorfoză, parodie a spiritului universal și a selecției naturale:

„Ele au stăruit și s-au selecționat, s-au îndepărtat una de alta și s-au adaptat diferitelor medii, și-au stins lumina ochilor ca să nu mai vadă soarele, și-au exagerat personalitatea ridicîndu-și gîtul deasupra arborilor și ascunzîndu-și numele lui Dumnezeu sub pseudonimul de girafă, s-au strîns în mușuroaie ori s-au răzlețit în pustiuri, au întins aripi să se înalțe în albastru ori s-au coborît în adîncurile nebănuite, aprinzîndu-și un far luminos deasupra orificiului veșnic căscat ca să înghită o pradă, s-au făcut mlădioase, șerpuitoare alge, ori monstruoase balene ce aruncă necontenit clisme

văzduhului cînd li se urăşte cu imensitatea infertilă a singurătăţilor în care trăiesc, meduze ce mai poartă în gelatinosul lor trup reflexul curcubeului primitiv, ramificată şi tentaculară caracatiţă i-a plăcut să fie, ori neagră sepie ce aruncă un nor de cerneală în limpezimile în care se reflectează cerul, s-a transformat, precum şi în fiinţa mea neliniştită şi ciudată i-a plăcut să se manifeste spre deznădejdea mulţilor mei semeni."

Ion Minulescu

Toate decorurile şi ceremoniile simboliste sînt în poezia lui Ion Minulescu (1881—1944); mistica numerelor din Maeterlinck, scheletele, sicriele, cavourile post-baudelairienilor, corăbiile, galerele, iahturile, gările, ploile, spitalele, adverbele majusculizate: „Ieri", „Mîine", numele proprii fastuoase, exotice (Bassora, Ecbatana, Cordova), totuşi fără unda mistică, fără senzaţia de putrefacţie şi boală. Tristeţile mortale, „nervii" nu se realizează şi poezia rămîne în genere luminoasă, aproape socială, cu un vădit aspect de „romanţă" muzicală în tradiţia *Chat noir* şi *Quat'z Arts*, dar şi a lui Traian Demetrescu şi a celorlalţi făcători de cîntece de lume. Poezia minulesciană e stăpînită de motivele de bază ale romanţei. În ea întîlnim „amanţi" în căutare de „iubire adevărată", despre a căror dragoste „ştie lumea toată". „Amantul invită pe „amantă" să rămînă cu el „toată seara", încredinţînd-o că nu-i nimeni „să ne vadă şi să ne-auză" nefăgăduind nici o statornicie. Tonul e fanfaron şi teatral, insinuant şi sentimental. Sentimentalismul, care a cîştigat adeziunea publicului, este tratat într-un spirit estetizant violent. Poetul pune în fascinarea prin sentiment o grijă excesivă artistică, teatrală şi comică oarecum, ca orice mistificaţie. El arde pentru iubită miresme otrăvitoare în trepieduri de argint, îi presară în pat garoafe şi maci, stropeşte pernele cu parfum de brad şi înfige într-o glastră trei ramuri verzi de lămîiţă şi un ram uscat de eucalipt. Dragostea urmează după acest ceremonial pedant. Bărbatul primeşte cheia de la poarta verde şi rămîne în turnul celor trei blazoane (al Iubirii, al Speranţei şi al Credinţei viitoare),

mîinile femeii sînt ca albul altarelor din Babilon şi din Ninive. După aruncarea cheii, bărbatul întreabă pe femeie: „Voieşti sau nu să fii a mea?" iar după o noapte întreagă de iubire într-un pat presărat cu trandafiri şi chiparoase, întreabă din nou, aproape printr-un calambur: „Voieşti să nu mai fii a mea . . .?" Artificiul este enorm. Dar în fond în acest joc de emoţii grandilocvente şi de mari procedee estetice, care a dat cîteva poeme memorabile, stă tot interesul literar:

În cinstea ta, —
Cea mai frumoasă şi mai nebună dintre fete,
Voi scri trei *ode*,
Trei *romanţe*,
Trei *elegii*
Şi trei *sonete*.
Şi-n cinstea ta, —
Cea mai cîntată din cîte-n lume-au fost cîntate,
Din fiecare vers voi face
Cîte-un breloc de-argint, în care
Gîndirile-mi vor sta alături ca nişte pietre nestemate
De-a pururi încrustate-n bronzul
Unei coroane princiare! . . .

*

Tu crezi c-a fost iubire-adevărată . . .
Eu cred c-a fost o scurtă nebunie . . .
Dar ce anume-a fost —
Ce-am vrut să fie,
Noi nu vom şti-o poate niciodată . . .

A fost un vis trăit pe-un ţărm de mare,
Un cîntec trist adus din alte ţări
De nişte păsări albe, călătoare
Pe-albastrul răzvrătit al altor mări —
Un cîntec trist adus de marinarii
Sosiţi din Boston,
Norfolk
Şi New-York,
Un cîntec trist ce-l cîntă-ades pescarii,
Cînd pleacă-n larg şi nu se mai întorc.

Există un hieratism minulescian, moştenit într-o măsură şi de la Macedonski, nu lipsit de cabotinism, însă graţios

tocmai pentru asta. Iser, care a ilustrat poemele, a înțeles foarte bine latura lui de estetism teribil. Într-un templu turcesc, ard în sfeșnice vechi de aramă trei lumînări de ceară, iahturile albe, roșii și negre ancorează simetric, după culori, în portul blond din nord debarcă marinari bruni din sud, un rege plînge-n cavou lăsînd să-i pice lacrimi sonore pe bazalt, părerile de rău trec în domul sufletului în odăjdii de arhiereu, un matelot cîntă solemn „ca-ntr-o cetate spaniolă cînd orologiul din cupolă anunță fiecare oră, printr-un preludiu de mandolă", caicele trec pe Dunărea neagră ca niște coșciuguri albe, moartea bate în poartă de trei ori, luna pare un cap de ghilotinat. La toate astea se adaugă monologul sepulcral, sentențios:

Taci,
Să nu-mi deștepți tristețea amintirilor culcate
În sicriurile-albastre ale zilelor de ieri!...
Taci.

În poeziile din ultimele două decenii, hieratismul exotic e înlocuit cu poze ortodoxe în peisagiu autohton. Impresia de comic și baliverna e adesea foarte puternică și o lectură injustă dăunează. Poezia trebuie jucată, interpretată ca și solilocviile lui Jehan Richtus, ca fiind de fapt o producție argotică, în dialectul prăpăstios al cafenelei bucureștene. Minulescu e un Eleutheriu Poppescu devenit liric, traducîndu-și sublimitățile în limbajul lui special, convins și burlesc, presărat cu „or", cu „dracul știe", cu jurăminte („mi-e martor Dumnezeu"), sărind de la fraze pline de gravitate la ieșiri neprevăzute. Biblicei Sulamite i se reproșează că a fost „proastă" fugind de rege, lui Dumnezeu i se argumentează că tot ce face omul nu-i păcat de vreme ce Divinitatea trăiește în el. Poeziile sînt adesea neserioase, curate palavre, aparent în genul lui Topîrceanu, deși Minulescu e un sincer, un Villon al cafenelei, vibrant, plin de imaginație și de simț artistic, dar incapabil de a ieși din tagma și dialectul lui, în care traduce toate subiectele lirice. Cea mai mare sforțare de seriozitate academică o găsim în *În așteptare*, turburătoare înfruntare a misterului morții, nu scutită de spiritul de „moft", de vreme ce poetul speră să intre în veșnicie, ca și Isus, călare pe asin:

Nu știu ce s-a schimbat în mine,
Dar simt că s-a schimbat ceva —

Ceva, la fel, ca după-o boală grea,
Cînd parcă simți că-ți este mult mai bine!...

Am fost cîndva bolnav cu-adevărat?...
Sau boala mea n-a fost decît
Calvarul unui vis urît
Din care abia acum m-am deșteptat?...

Nu știu ce-a fost, și nici n-aș vrea
Să știu mai mult decît mi-e dat să știu —
Cînd, mai curînd, sau poate mai tîrziu
Același „fapt divers" se va-ntîmpla...

N-aștept decît o zi din calendar
Cînd Dumnezeu are să-mi facă semn
Că pot intr-n Ierusalim, solemn
Ca și Christos, călare pe măgar!...

Romanele lui Minulescu sînt sărace în substanță, de o bătătoare la ochi ținută umoristică, nu lipsite de o anume savoare. Ele sînt niște gasconade. *Roșu, galben și albastru*, *Corigent la limba română*, *Bărbierul regelui Midas*, *3 și cu Rezeda 4* se ridică toate pe metoda „moftului", ca și teatrul de altfel, pigmentat acesta cu știuta exhibiție artistică. Mihnea povestește, de exemplu, în *Pleacă berzele*, că în India osînditii la moarte sînt executați cu un parfum scos dintr-un lotus albastru ce crește pe malul Gangelui, într-o odaie tapetată cu stofe groase de brocart, mobilată cu paturi de abanos.

N. Davidescu

Primele poezii ale lui N. Davidescu, *La Fîntîna Castaliei*, tratează, în tradiția Rollinat și Laforgue, fiorurile noi, viținl, depravarea, anemia, noțiunile curente fiind „luna clorotică", „cîrciuma", „nevrozele", „narcoticele", „fardul", „alcoolul", „k'holul", „ploaia", „spleen-ul", cavourile, sicriele, viorile, agoniile, macabritățile și satanismele. Nostalgia simbolistă e materializată în chipul hieraticului, fără multă pictură, cețos, enigmatic, în care elementele tipice sînt fa-

raonii, sicriurile de santal, parfumurile de naft și de bitum, teorbele, numele proprii sonore ca Iahveh, Thabaur, Ecbatana, într-o versificație cu ecou hohotitor, solemn:

Eu sunt o piramidă a vechiului Egipt
Pe-al cărui creștet luna clorotică s-a-nfipt
Și-n care faraonii culcați sacerdotal
Se-nșiruie-n sicriuri masive de santal.

Orbitele lor pline de-al veacurilor scrum
Afumă cu mirosuri de naft și de bitum
Pereții necropolei profunde, unde ei
Trăiesc postum în raza puternicilor zei.

Evocarea unui pustiu asiatico-african cu rinoceri și păduri ca zona singuratecă unde s-ar putea pune mîna pe sufletul naturii e grandioasă:

Doream să fiu eu singur cu-a gîndului tortură
Acolo unde punctul și linia dispare,
Eu singur în mijlocul profundelor Sahare,
Ca tine singur, Doamne, de singur în natură!

Eu singur în lumina de-aramă-a unui soare
Făuritor de monștri — un soare ce desface
Din bălți stagnante ciuma perpetuă și face
Din porc un rinocerus și-un arbor dintr-o floare.

Și-acolo cu candoarea sălbaticilor bestii,
În golurile zării uitîndu-mă cu anii,
Să-ncerc magnetizarea extazurilor stranii
Ce tulbură privirea brahmanilor în trestii.

Și-așa să-ntreb simunul, nisipul și zenitul
Ce spune cîteodată divinul Pan din flaut,
Apoi, retras în mine cu cîntecu-i, să caut
La rîndul meu misterul ce-ncheagă infinitul.

Și-n verbe mai sonore ca mumurul pădurei
Să-nchid nemărginirea, și greu de majestatea
Pe care-o face gîndul și-o dă singurătatea
Să pun odată mîna pe sufletul naturei . . .

Singurătatea, excelentă compunere, reia motivul lui Eminescu prin imaginea originală a seminaristului în îndoială:

Mă simt atît de singur şi-atît mă simt de trist
În mijlocul odăiei bolnave de-ntristare
Încît mă văd în chipul de pal seminarist
Ce-nchis în nişte ziduri de negre seminare
Îşi caută zadarnic în inima-i pe Christ.

Durerea mă-nfăşoară mai strîns ca un vestmînt
Ţesut dintr-o povară de grea singurătate,
În vreme ce eu caut al Domnului cuvînt
Să-năbuşe durerea în inima-mi ce bate
Uşor ca o pendulă uitată pe-un mormînt.

În *Sfîrşit de toamnă* este atinsă, înaintea lui Ion Pillat, voluptatea intimistă a evocării alimentelor:

În mintea lor bolnavă şi-n sufletul lor ros
De moartea dureroasă a zilelor în noapte,
Şovăitoare, iarna, intra ca un miros
Subtil de pîine caldă şi de castane coapte.

Ce e valabil în partea inedită din *Inscripţii* e tot în direcţia evocării sufletului naturii moarte, ca în *Umbra camerelor*:

Sunt camere de-acelea ce sunt pline
De noi, şi-n care sufletele noastre
Se-mprăştie tăcute şi senine
Şi se deschid ca florile prin glastre,
În mijlocul tăcerii lor depline.

În draperia mobilelor grele
De pulberea nostalgicelor vise,
Şi-n galbenul masivelor perdele
De-a pururea uşor întredeschise,
Ne risipim ca nişte vechi dantele.

Apare la N. Davidescu poezia plictisului duminical (*Eternă duminecă*) şi a provinciei în decrepitudine, văzute prin lirismul caducităţii şi al duioşiei grotescului:

Crepusculul se stinge, şi-nserarea
Desfăşură tăcutele-i vedenii
Şi-alungă, din grădină, orăşenii
Cu spatele boltit cu resemnarea.

O babă însă şi-o umbrelă veche
Rămîn pe-aceeaşi bancă la o masă,

Şi pe-amîndouă cu putere-apasă
Aspectul lor de veşnică pereche.

Bătrîna ca un lemn vechi de umbrelă
Stă ţanţoşe-n uscata-i nemişcare
Alături de umbrela ei ce pare
O bătrînică-n fustă de dantelă.

Mai în urmă poetul compilează un soi de „legendă a secolelor", intitulată *Cîntecul omului,* în care ia pe rînd, enciclopedic, fără criteriu teleologic, civilizaţiile: Iudeea, Helada, Roma, Evul mediu, Renaşterea, într-o versificaţie variată şi chinuită. Afară de rari cazuri, toată această producţie e abstractă, didactică, iremediabil aridă.

Romanul *(Conservator & C-ia, Vioara mută, Fîntîna cu chipuri)* nu e genul propriu scriitorului, care îl concepe într-un spirit cu totul liric, de o falsă aparenţă analitică.

Eugeniu Ştefănescu-Est, Al. T. Stamatiad, Emil Isac

Poeziile lui Eugeniu Ştefănescu-Est, simboliste tematic, dar fără nevroză, sînt o expoziţie feerică de materii scumpe, argint, briliante, de tablouri viu machietate, de gheizeri, plante albastre de cobalt, ploi de pietre preţioase:

Plouă, plouă, plouă,
A-nnoptat şi plouă.
Orele trec repezi
Cînd priveşti visînd
Plouă şi pe case
Nu ştiu cine cîntă
Un adagiu trist,
Nu ştiu cine cîntă
Versuri prin burlane,
Versuri de argint.

O poemă tandră
De-aiurări bolnave
Plînge sub ferestre
Un necunoscut.

Plouă briliante
Lacrime de rouă
Şi-ametiste negre;
Ploaia spune versuri;
Iar necunoscutul
Plînge aiurînd.

Legăturile lui Al. T. Stamatiad cu simbolismul, din care împrumutăm numerele mistice (şapte balcoane, şapte cupole) şi culorile ermetice (etajeră neagră, noapte violetă, arbori albaştri) sînt superficiale. Stamatiad nu e un blazat. În versuri grandilocvente şi de aparenţă sentimentală, el îşi exprimă mulţumirea de a fi Poet („couronné par la Société des gens de lettres; par le Ministère des beaux arts et par l'Académie roumaine"), închipuind drame specifice geniului. El pune mai presus de dragoste Arta şi, nesatisfăcut în iubire, se retrage mîndru „în munţi". Evenimentele vieţii au ca osie crearea poemului, prin care, cu „jertfe grandioase", „neajutat de nimeni", poetul a „cucerit" viaţa. Cînd ar fi cazul să salveze o existenţă, poetul ar renunţa „în fine, la artă, pentru care şi-a sugrumat iubirea, renunţare care este un sacrificiu teribil, făcut însă odată pentru o femeie posedată „din tălpi şi pînă-n creştet". Tristeţa poetului e factice şi erotica fanfaronă, şi din totul se reţin unii psalmi, fără misticism adînc, care au totuşi, prin rotaţia lor litanică, o remarcabilă suavitate verbală (amintind puţin umilităţile lui Péguy şi ale lui Claudel):

Pre Domnul lăudaţi-L,
Căci stăpîneşte cerul
Şi visurile noastre
Şi viermele şi fierul!

Pre Domnul lăudaţi-L,
Căci stăpîneşte apa,
Cîmpiile şi munţii
Şi leagănul şi groapa!

Pre Domnul lăudaţi-L,
Căci stăpîneşte viaţa
Şi străluceşte-n soare
Şi risipeşte gheaţa!

Poemele în proză ale lui Emil Isac, voit grandilocvente şi egolatre, încheiate adesea cu o poantă, se trag de la Oscar

Wilde. Compoziția se întemeiază în genere pe colori țipătoare de afiș (contesă cu ochi albaștri, stînd pe scaun de argint, la masă de aur, printre țigani negri cu lăute roșii). Dramoleta neoromantică *Maica cea tînără* e un simplu prilej de a executa fresce hieratice, violent cromatice și panice, pregătind încă de pe acum iconografia stilizantă a lui Lucian Blaga, care e în fond un chip de a vedea ardelenesc:

Maico, Maico . . . (*Pauză*) Vino la rugăciuni.
Nu răspunde din fundul grădinii,
A adormit în fîn
Nu-nțeleg pe maica asta. Pare a fi alta ca noi.
Adoarme în fîn
Și supt pernele ei albe, supt pernele ei sfinte adesea am aflat flori roșii. Flori roșii . . .
Flori roșii.
Și e voinică. Are fața frumoasă și brațe tari . . .
Și poate are gînduri calde.
Căci în cor cîntarea ei pare a fi alta ca a noastră cîntare. În cîntarea ei tremură viața înăbușită.
Și se piaptănă la oglindă.
Și adesea am văzut-o privind în fîntînă.
Oare ce-a văzut, căci rîdea cînd privea în oglindă.
Și adesea am auzit-o vorbind cu luna.
Vorbea încet, dar în glasul ei era căldură.
Oare ce i-o fi spus lunei?

Elena Farago

Începuturile Elenei Farago sînt coșbuciene și eminesciene, caracterizate printr-un conceptualism verbios. Cînd a venit în contact cu simbolismul, poeta a decolorat vechile imagini din epoca *Semănătorului*, dîndu-le o nuanță de vag. Adverbele, verbele, pronumele, exclamațiile, scrise cu majusculă, devin personagii misterioase: Încotro, De unde, Ce va să fie, statornicul Este, tristul N-a fost, blîndul Că n-a fost să fie, gingașul Noi. Se vorbește de ființe oculte, Ostașii luminii, Pasărea albastră, și se uzează (influență maeterlinckiană) de trinități fatidice și repetiții incantatorii:

Şi-a zis unul către doi
Cînd au fost la masă,
Şi-a zis unul către doi:
— M-am legat să merg cu voi,
Dar m-aş duce înapoi
Că mi-i dor de acasă.

Poeziile iau lungimi intolerabile, cele mai simple propoziţii complicîndu-se printr-un cifru de convenţii simbolice (azimă, vin, blid, năframă), cam în stilul liturgic al lui Claudel sau în maniera *Roman de la rose*. Poeta încearcă să tragă „lanţul avarelor tăceri", ca să ajungă la „crinii" care simbolizează ceva, însă e înţepată de „spinii" care şi ei înseamnă ceva, intră în „cimitirul nădejdilor", unde dă de un chin ce-i prihăneşte „mirul prohodului din suflet", ori vorbeşte de „coasele toamnei" care trec prin „lunca nădejdilor", unde „floarea albaştrilor *cînd*" şi „frunza verzuilor *poate*" sînt moarte. Abia cînd se exprimă direct şi simplu, Elena Farago e o remarcabilă poetă a dragostei pudice, fie că vorbeşte bărbatul:

Tu care vrei alături cu mine să păşeşti,
Nu crede că sunt robul pe care-l miluieşti.

Cu ochii tăi cei galeşi în van vei aştepta
Să îmi aplec genunchii cerşind iubirea ta.

Nici linguşiri, nici lacrămi deşarte-n ochii mei,
Chiar dac-ai fi „minune aleasă-ntre femei" . . .

Un biet pribeag sunt, însă merg drept, cu fruntea sus,
Şi n-oi şti să fiu orbul care se lasă dus . . .

Ci ţi-oi întinde mîna, şi vino de vei vrea,
Dar nu te vreau nici roaba, şi nici stăpîna mea.

Nici sprijin, nici povară — aşa te vreau, şi-acum
De vrei să mergi cu mine, găteşte-te de drum . . .

fie că plînge, dramatic, fecioara bătrînă:

Mă uit în oglindă şi nu te mai chem
Şi nu te mai cer ca-nainte,
Şi totuşi sunt clipe în care mă tem
De parcă mi-ai sta dinainte,

Şi-n grabă pe umeri, pe sînii mei vani,
Desfăşur cărunta podoabă,
Să-nvălui ruina pierduţilor ani,
Să-ţi cad în genunchi ca o roabă.

În genere confesiunea smerită şi demnă e de o mare suavitate:

Nu mi-am plecat genunchii
Cei pămînteşti
Pe piatra nici unui templu,
Doamne,
Şi nu te-am preamărit
Cu semnul sfînt prin care
— De la Isus încoace —
O parte-a turmei Tale
Ne recunoaştem fraţii
Legaţi de-acelaşi rit.

Şi-n casa mea săracă
N-am atîrnat pe ziduri
Icoane să-mi aducă aminte
Că mă vezi,
Tu,
Ce mi-ai dat cununa de mucenic.
Ştii bine
Că n-am cerut răsplată,
Cum n-am cerut dovezi.

Mihai Cruceanu, N. Budurescu, I. M. Raşcu

Din grupul de la *Viaţa nouă*, M. Cruceanu se remarcă printr-o delicată tehnică poantilistă, prin care înfăţişa mări de rubin cu vapoare albe, încărcate cu flamanzi, cetăţi edenice cu porţi de aramă, păduri arctice şi ceţoase:

Ca-n visuri nebuloase pădurea e de gheaţă,
Giganticele-i trunchiuri în palidă splendoare
Adorm învăluite în fumul alb de ceaţă...

N. Budurescu creiona cu fineţă interiorul modern, salonul împodobit cu vase de Gallé încărcate de crizanteme uriaşe,

cu pianul în penumbră la care cîntă o „frumoasă arătare". I.M. Raşcu a evocat (simbolist statornic) provincia, barierele, duminecele, iar acuma, catolic practicant şi rigid, este poetul recluziunii melancolice, al sfintelor bucurii bucolice îngăduite fiinţelor neprihănite, şi intră cucernic în salonul de ţară al copilăriei, depunînd la uşă marea lui „geantă cu volume prăfuite":

În salonul vechi de ţară am păşit ca-ntr-un altar,
Sfiicios, copilăria mă privea de prin unghere.
Prins de zid, acelaşi ornic urcă-al timpului calvar
Şi aceleaşi bibelouri dorm pe-nguste etajere . . .

În acest salon de ţară cu miros uscat de cimbru
Ce nepotrivite-s ale traiului cerinţe moderne ! . . .
În tăcerea ce-l apasă sorb al veacurilor timbru
Şi-ale ornicului clipe răbdătoare par eterne.

Am lăsat la uşă geanta cu volume prăfuite,
Cu muncite file pline de trunchiate însemnări,
Ca să fiu din nou copilul cu privirile-nsorite,
Cînd neştiutor de toate alergam spre larg de zări.

G. V. Bacovia

G. Bacovia moşteneşte de la Traian Demetrescu sentimentalismul proletar, ţinuta de refractar, nostalgia maladivă, „filozofiile" triste şi mai ales tonul de romanţă sfîşietoare, cu complicări estetice, precum audiţia colorată. Simbolismul poetului e acela din tradiţia sumbră a baudelairianismului, cu ploi insinuante, provincie, urît funebru, monotonie burgheză, tristeţă autumnală:

Plouă, plouă, plouă
Vreme de beţie
Şi s-asculţi pustiul
Ce melancolie !
Plouă, plouă, plouă . . .

Prototipii sînt Rodenbach, Rimbaud şi Verlaine. De la Baudelaire vin cadavrele în putrefacţie, sînii surpaţi ai iu-

bitei, iar de la tuberculosul Jules Laforgue toamnele insalubre, tusea și ftizia, în timp ce nevrozele, macabrul, sentimentalismul morbid, claviristele care cîntă marșuri funebre de Chopin își au originea în Maurice Rollinat. Umiditatea pluvială de la Rodenbach ia la Bacovia aspecte infernale și se observă o adevărată teroare de apa tristă, ostilă, care contaminează tot, un sentiment fizic de insalubritate:

Nu e nimeni . . . plouă . . . plînge-o cucuvaie
Pe-un acoperiș de piatră-n noapte cu ecouri de șivoaie,
Vai, e ora de-altădată, umbre ude se-ntretaie
Și-n curentul unui gang ațipesc, plin de ploaie.

Ploaia și ninsoarea (cu interesante efecte uneori de monotonie acustică) neliniștesc prin durată și imensitate:

Și toamna și iarna
Coboară amîndouă;
Și plouă și ninge
Și ninge și plouă

*

În parc ninsoarea cade rar . . .
Ninge grozav pe cîmp la abator . . .

*

Eu nu mă mai duc azi acasă —
Potop e-napoi și-nainte,
Te uită cum ninge decembre . . .

*

Afară ninge prăpădind,
Ninge secular . . .

*

Ninge grandios în orașul vast cum nu mai este,
Ning la cinematografe grave drame sociale,
Pe cînd vîntul hohotește-n bulevarde glaciale . . .

*

Ningea bogat, și trist ningea . . .

Penetrația umezelii peste tot, atmosfera cețoasă care înăbușe, crîșmele umede, murdare, zidurile vechi ce se dărîmă, pereții uzi și frigul, un mort evreiesc pe ploaie, o fată îngro-

pată pe ploaie, toate acestea sfîrșesc prin a da „nervi", prin a exaspera. Atunci, după o fază de prostrație, simțurile sînt cuprinse de o agitație vecină cu demența. Poetul zgîlțîină nervos fereastra iubitei ca să-i arate cum plouă cu frunze, bolnavii isterizați răcnesc la ploaie, vitele rag, răcnesc și nebunii și înnebunesc oamenii normali, cetățenii delirează, vorbesc singuri pe drum și rîd în neștire, cuprinși de un răget intern asemeni osîndiților din cercul al treilea infernal care urlă în bătaia ploaiei. Ca supreme condensări ale teroarei de umid sînt de citat *Lacustră*, halucinație a unui diluviu ce izbește cu valuri de apă pe adormit:

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd . . .
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc . . .
Și simt cum de atîta ploaie,
Piloții grei se prăbușesc.

De-atîtea nopți aud plouînd . . .
Tot tresărind, tot așteptînd . . .
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre . . .

și viziunea apocaliptică a unei ploi negre, de cărbune:

Carbonizate flori, noian de negru . . .
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru . . .

Vibrau scîntei de vis . . . noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega
Parfum de pene arse, și ploua . . .
Negru, numai noian de negru.

Bacovia şi-a creat un stil al pateticului, o varietate de satanism, cu punctul de plecare în Rollinat şi în Edgar Poe. El stă singur în cavou, privind sicriele de plumb şi ascultînd scîrţiitul coroanelor, prin parc apar fantome şi trece o pasăre „cu pene albe, pene negre", strigînd „cu glas amar", poetul plînge şi rîde sarcastic „în ha, în ha", sau rîde „hidos", păşeşte singuratec pe pustiile pieţe, intră în casa iubitei şi-i ordonă să-i cînte un marş funebru. El se duce în grădina autumnală şi se-ntinde ca un mort pe masa părăsită, sau plînge în parcul dezolat, în haine negre. Odaia lui e de o sinistritate hoffmanniană, fantastică şi simbolică (într-o poezie excelentă); prin ea cîntă în mii de fluiere toamna, în mijlocul ei, pe masă, arde o făclie, făclia tremură în oglindă, tablourile sînt negre, golul ei haotic e plin de ecouri:

Odaia mea mă înspăimîntă
Cu brîie negre zugrăvită —
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluiere cîntă.

— Odaie, plină de mistere,
În pacea ta e nebunie;
Dorm umbre negre prin unghere,
Pe masă arde o făclie.

— Odaie, plină de ecouri,
Cînd plînsu-ncepe să mă prindă;
Stau triste negrele tablouri —
Făclia tremură-n oglindă.

Odaia mea mă înspăimîntă,
Aici n-ar sta nici o iubită —
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluiere cîntă.

Cînd se apropie miezul nopţii, cuprins de terori subite la ora satanică, poetul fuge din odaie-n odaie, iar cînd afară „ninge prăpădind", iubita se aşează la pian şi cîntă un marş funebru, după care faptă cade în delir. Atunci poetul face un gest straniu: plîngînd resfiră pletele iubitei. O altă femeie brună, în mantie neagră, cîntă la clavir, gemînd, marşul funebru al lui Chopin, între făclii, într-un salon gol. Apoi apare în salon o blondă goală, care ia o scripcă neagră 3

şi-ncepe a cînta lugubrul cîntec. A doua poză (în această poezie deloc simplă) este retorica întoarsă, adică sfărîmarea pînă la anarhie a solemnităţii, simulîndu-se pierderea şirului ideilor, pretenţia de filozofie, declaraţia absurdă, intervenţia prozaică. Această simulaţie dă naştere unui fel de ermetism care în poeziile din urmă, din exces de naivitate, duc la un manierism insuportabil:

— O! corb!
Ce rost mai are-un suflet orb...
Ce vine singur în pustiu —
Cînd anii trec cum nu mai ştiu,
O, corb!
Ce rost mai are-un suflet orb...
— Chiar!

Cu toate acestea poetul e capabil de reînnoire şi e remarcabilă încercarea de folclor în stil ermetic, cu o întîlnire absurdă de mitologii şi geografii disparate, într-un cîntec amestecat şi himeric:

Şi parcă mă cheamă,
De crengi atîrnînd,
Avesalomi gemînd
Cu plete-ncîlcite...
De spaimă mă prind
Priviri rătăcite,
Şi mintea, de zgomot,
Nimic nu înţelege...
Şi aş vrea ca să mor
Ca Romulus Rege,
Uitat, legendar...
Cuprins de-o furtună
Pierdut să dispar,
Prin codrii Bacăului...

Barbu Nemţeanu, D. Iacobescu, M. Săulescu, Luca I. Caragiale

Barbu Nemţeanu (1887—1919) transporta pluviosul Bruges la Galaţi, înlocuind canalul cu Dunărea, dar păstrînd aerul de încetineală a tuturor mişcărilor şi melancolia cheiu-

rilor industriale. Tot el schiţa o poezie scrisă cu creionul, surprinzînd pateticul cotidianului şi al micii provincii burgheze, în care marile simboluri sînt tratate miniatural şi uşor umoristic:

O, trenişor de Crasna-Huşi,
Locomotiva ta e-un samovar,
Iar tu, întreg, pari un tramcar,
O jucărie de păpuşi.
Cînd dai semnal că pleci, zîmbim cu toţii!
Cînd intri-n gară, pufăind, zîmbim...
Ades mă mir cum nu te fură hoţii,
Atît eşti de infim!
Te poate măsura un om cu cotul!
Ba, mi se pare,
Cît eşti de tren, ai încăpea cu totul
Într-un vagon mai mare...

Ftizicul D. Iacobescu (1893—1913) colectează din simbolismul francez imaginile potrivite propriei nostalgii, vapoare, porturi, mări polare, goelanzi, parcuri, havuzuri, într-o poezie vaporoasă, presărată cu elemente de „fêtes galantes", Pierroţi, Colombine, lorzi, misse, menuete, gavote, claviruri, mandoline, ghitare, saloane roz, mov şi gri, într-o atmosferă prea specific franceză, împinsă pînă la evocarea Bourbonilor. Nuanţa personală se iveşte în legătură cu condiţia de bolnav a poetului, în încordarea auditivă la vibraţiile tăcerii, concepute ca un instrument negativ cu coarde, în sensibilitatea la ploaie, în obsesia hemoragiilor, în fixaţiunea morţii pe care o vede ca o descindere într-un mediu acvatic:

Şi morţii reci pe care noi îi credem că dorm
În adîncimi de fluvii, de mări şi de oceane,
Şi morţii reci pe care noi îi credem că dorm
Trăiesc o nouă viaţă într-un ţinut enorm
De plante şi mărgeane.

Puţina operă poetică a lui M. Săulescu (1888—1916) se caracterizează prin tonul prelung, vizionar, printr-o neagră presimţire a morţii. *Săptămîna luminată*, drama într-un act, e copleşită de aceeaşi ceaţă sinistră, plină de sugestii (eroii au, expresionistic, nume generice), fiind vorba de înăbuşirea unui muribund înainte de Înviere pentru ca să poată bene-

ficia de graţia divină hărăzită morţilor din săptămîna patimilor.

Luca I. Caragiale (1893—1921) a tradus din Edgar Poe şi a scris multe poezii verbioase, în care se zăreşte uneori senzaţia cosmopolită în felul Valery Larbaud şi Blaise Cendrars.

D. Caracostea

Critic specializat al simbolismului (afară de poetul N. Davidescu) se prevedea a fi D. Caracostea. După aceea a evoluat în direcţie scientistă, concepînd critica drept o disciplină severă ce trebuie scoasă „din apele diletantismului" prin punerea „în armonie cu cerinţele de adîncire ale specialităţii". De aceea criticul a aprobat şi adoptă pe rînd orice metodă capabilă de a aduce „pe lîngă adevărata căldură estetică, mai multă lumină ştiinţifică": gherismul, sociologismul tainian, comparatismul, determinarea prin factorul automatic a „personalităţii", cronologia interioară tip K. Vossler, metoda genetică într-un cuvînt, şi-n cele din urmă analiza fonologică, derivată din studiile lingvistice ale lui Grammont şi *Arta cuvîntului* (*Wortkunst*), a lui O. Walzel.

Capitolul XXII

ECLECTICII. TEATRUL

„Flacăra"

În 1911 apăru sub direcția lui C. Banu o revistă săptămînală *Flacăra*, care avu un mare succes de răspîndire, atingînd patruzeci de mii de exemplare. Succesul se poate explica în parte și prin faptul că era o publicație eclectică ce da considerație bătrînilor, dar nu disprețuia nici poezia nouă. Însă pe aceasta o adopta în formele ei cele mai îmblînzite, evitînd ținutele pure. Astfel, din simbolism, *Flacăra* preferă feericul.

Victor Eftimiu

Sub înrîurirea teatrului de declamație și fantezie fabuloasă al lui Ed. Rostand și al lui Maeterlinck, Victor Eftimiu se aplică în *Înșir'te, mărgărite* basmului românesc, străduindu-se a-i accentua simbolurile incluse. Alb-împărat își mărită fetele, Sorina alege la întîmplare pe Buzdugan și fuge în noaptea nunții în căutarea lui Făt-Frumos, care la rîndu-i umbla după Ileana Cosinzeana, pe care o ține închisă Zmeul Zmeilor. Eroii aleargă unul după altul și cînd se găsesc încearcă dezamăgiri. Deci basmul simbolizează aspirația spre idealitatea erotică. Două din fetele împăratului sînt suflete comune, conformiste. Sorina, Făt-Frumos, Zmeul sînt niște visători pentru care valoarea idealului stă în inaccesibilitatea lui. Sînt multe nonsensuri în acest basm, însă interpretarea pe care o dă autorul Zmeului e interesantă.

Zmeul, văzut ca un demon și un Barbă-Albastră, reprezintă un soi de solitar, un geniu, năpăstuit de imaginația prăpăstioasă a lumii. Valoarea piesei, care rămîne o încîntătoare și fericită producție a teatrului nostru, stă în explozia juvenilă de poezie mitică, în maturitatea versificației. Versurile au destulă somptuozitate ca să placă în sine, dar și necesara fluiditate spre a nu îngreuia declamația. *Călin-Nebunul* al lui Eminescu, puțin scurs de miere, dar încă păstrînd mirosmele, a trecut pe aici. Și peste tot plutește o jovialitate sănătoasă, un umor gras de poveste. În stilul popular al lui Creangă și Eminescu, Alb-împărat are o oratorie sfătoasă de rigă cu suflet țărănesc, arhaic:

— Oaspeți dragi, Mărită Doamnă, fetelor, cinstită curte,
Nu mai am de-aci-nainte zile lungi, ci zile scurte,
Numărați îmi sînt de-acuma bobii vieții, numărați!
Astăzi, mîine, întîlni-voi pe strămoșii împărați!
Stăpînind ținutul nostru în credința strămoșească,
Rareori îngăduit-am minții mele să greșească.
Rareori supușii Țării înalțat-au ruga lor
Fără să-mi aplec urechea glasului plînsorilor.

Cînd, în timpul nunții, Făt-Frumos trece pe la curte, împăratul, vesel de băutură, îl întîmpină singur afară și fără multă ceremonie ține să ciocnească un pahar cu el. Pe același Făt-Frumos și pe Zmeu, care se ceartă, împăratul îi împinge cu mîna și-i dă afară. Tocmeala apoi între el și voinicii peținori e din cele mai gustoase. Tot ce privește existența Zmeului e de o rară poezie și dezvăluirea felului cum se nasc miturile în popor e făcută cu un fin umor, căci spectatorul asistă și la drama reală a Zmeului și la urzirea basmului de către țărani. *Cocoșul negru*, „fantezie dramatică în șase acte", este o încercare de a construi ceva asemănător cu *Faust* al lui Goethe. Evident, V. Eftimiu nu e un gînditor și piesa nu putea să izbutească în adîncime. Nota esențială e un fantastic mai mult haotic decît într-adevăr grandios, dar de un farmec fabulos indiscutabil, în stilul Carlo Gozzi și al lui Cazotte. Lui Verde-împărat i-a cîntat cocoșul negru și, fatalist, el roagă pe fiii săi Voie-Bună și voievodul Nenoroc să stea pe lîngă el. Dar Nenoroc ar dori să plece. Prin urmare Voie-Bună e conformistul, Nenoroc este nostalgicul, amîndoi prin puterea fatalității. Presimțirea lui Verde-împă-

rat se izbîndește, vine Roș-împărat care-l omoară, fiii sînt aruncați la închisoare. De acum încolo Voie-Bună face numai lucruri cuminți, pînă ce se întoarce în patrie și răstoarnă pe uzurpator, în vreme ce Nenoroc, consiliat de Diavol, devine un geniu al răului, criminal, instigator, sinucigaș. S-a observat incompatibilitatea între fatalitate și calitatea de om liber a lui Nenoroc, căruia i se dă putința să aleagă între bine și rău. Contradicția e numai aparentă. Nenoroc e sortit să fie mereu nemulțumit, răzvrătitor căilor bătute. Numai pe el îl poate tenta Diavolul, fără izbîndă deplină și finală, fiindcă și experiența binelui atrage pe voievod. Nenoroc e un Faust parțial, înfățișînd numai pe solitari, pe investigativi. Adevărata vină a dramaturgului este că a făcut simpatică platitudinea lui Voie-Bună și odioasă anxietatea lui Nenoroc. Dealtfel meditația e umflată de vorbe și de colori, pierdută în fantastic, goală pe dinăuntru. Piesa se pierde în episoade de fantezie, cum e mascarada cu pretenții adînci din grădina lui Epicur. Declamația e facilă, tremolată, pompoasă, multicoloră, poleită cu felurite calități minore, nu fără obișnuitele însușiri, basmul în total formînd un excelent spectacol, zgomotos și feeric. În *Prometeu*, V. Eftimiu a voit să înfăptuiască sobrietatea și echilibrul teatrului clasic, rămînînd totuși în limitele dramei ideologice. Prometeu e un umanitarist care se sacrifică pentru o omenire ingrată în care totuși crede. Către sfîrșitul tragediei el se și confundă cu Isus. Tocmai această analogie de succesiune între mitologia păgînă și cea creștină alcătuiește miezul valabil al piesei. Întors la basm, dramaturgul regăsește tot farmecul din *Înșir'te mărgărite*. *Tebaida*, *Atrizii* sînt reluări foarte spectaculoase de teme tragice cu lăudabilă tehnică teatrală. *Don Juan* reinterpretează pe celebrul erou ca un inamic al fariseismului, cu ironii pentru intoleranță care aduc aminte de *Torquemada* lui V. Hugo. Și tablourile sînt la fel de fastuoase: o cameră neagră cu un catafalc între făclii, o piață publică în care Abrahamo Balmaseda țipă că și-a omorît fata sedusă de Don Juan, Inchiziția proiectată pe perdele negre, o curte de mînăstire, un festin cu strigoi. V. Eftimiu a mai scris numeroase piese de teatru, interesante fiecare dintr-un punct de vedere, poezii onorabile, nuvele, basme, romane, acestea din urmă în manieră senzațională pentru plăcerea publicului și e de presupus cu intenții curat comerciale.

Caton Theodorian

Proza lui Caton Theodorian (1877—1939: *Stingele Solovenilor*, *Calea sufletului*, *Povestea unei odăi*) nu poate să mai intereseze decît pe istoricul literar. Singur dramaturgul supraviețuiește și numai prin *Bujorești*, care e una dintre cele mai bune comedii românești. S-ar părea că piesa tratează conflictul dintre aristocrație și burghezie, ca în teatrul lui E. Augier. Un bătrîn boier, Fotin Bujorescu, pierzînd pe unicul său băiat nu mai voiește să-și căsătorească fata cu un Cărbuneanu oarecare, fiu de oameni simpli. El arată ginerelui prezumtiv portretele strămoșilor și-i declară că înțelege să-și perpetueze spița. În fond, bătrînul Fotin n-are nici o repulsie de mezalianță. Pe el îl muncește un sentiment mai profund: dorința de mîntuire prin procreare. Fotin se mulțumește cu veșnicia în ordinea carnală, ba chiar numai cu aceea, fictivă, a numelui, fiind providențialist cu privire la familie, ca mazziniștii în privința nației: „Dumnezeu vrea ca neamul Bujoreștilor să nu se stingă." Lui Cărbuneanu i se cere să-și schimbe numele în acela de Bujorescu, și cum tînărul refuză, e găsit un spițer cu acest nume. Spițerul, rugat de fată, care dăduse bunurile sale lui Cărbuneanu, consimte la o căsătorie-formalitate. Copilul nu e al lui și el suferă, căci își iubește nevasta. În sfîrșit lucrurile se află, nobleța de suflet a spițerului e lăudată și căsătoria devine efectivă. Prezența lui Amos Bujorescu, spițerul, care sub aerele lui sasistite ascunde un spirit fin și o inimă neprihănită, trezește un rîs cordial. Pentru întîia oară Galuscus și Chicoș Rostogan sînt reabilitați și interpretați cu omenie. Deși dialogul e presărat cu banalități și dulcegării poetice, piesa toată e armonioasă și cu aer definitiv.

Alți dramaturgi

Comediile lui V. Al. Jean (*Ce știa satul*, *Lacrima* etc.), de obicei într-un act, sînt spirituale, susținute pe o conversație delicată, un fel de proverbe mussetiene cu probleme morale. Industria teatrală a lui A. de Herz (1887—1936:

Păianjenul, Bunicul, Mărgeluș etc.) s-a putut remarca temporal doar printr-o anume încordare scenică. „Păianjenul" e o văduvă onestă (virgină) care ține să treacă drept depravată, izbutind a impune (pirandellism precoce) o altă imagine despre sine decît realitatea. „Bunicul" e un alt marchiz de Priola, căruia bătrînețea îi împuținează succesele și care se consolează cu emoțiile paterne. Al. Florescu, Ion Miclescu, M. Polizu-Micșunești, Emil Nicolau, C. Rîuleț erau pînă în 1916 furnizorii oficiali ai teatrului. Ei sînt azi uitați. Doar Zaharia Bîrsan mai colectează succese teatrale cu *Trandafirii roșii*, poveste zaharată, deși decentă, a unui Zefir care își sacrifică sîngele spre a înroși trandafirii destinați unei Liane. Il imită mai tîrziu, cu vulgarități, I.C. Aslan în *Odinioară*.

Mihail Sorbul

Piesa lui Mihail Sorbul care a stîrnit la întîiele reprezentații o vie discuție e comedia tragică *Patima roșie*, remarcabilă prin siguranța tehnică, repeziciunea acțiunii, simplificarea personificației. Sînt numai cinci eroi (Sbilț, Castriș, Rudy, Tofana, Crina), care vin mereu pe scenă și au toți un rost fundamental. Acțiunea e limpede formulată în trei acte. Castriș, student bogat și om de treabă, vestește pe concubina lui Tofana că are învoirea de a o lua în căsătorie. Tofana (pretenții de intelectuală, aspirații de femeie) refuză. Rudy, cuceritor ieftin, se mută în aceeași casă iar Tofana îi sare de gît aproape numaidecît. Rudy, care plictisit de viața lui ușuratică ar voi să se căsătorească cu Crina, fuge de ea. Tofana îl împușcă. În cîteșitrele actele cortina cade bine pe cîte o replică memorabilă. Psihologia e schematică, firește, cum se și cuvine în teatru. Sbilț e mefistofelul piesei și latura comică, un sarcastic parazit, filozof cinic și istoric al familiei. El înveselește pe spectatori prin aforismele lui moderat paradoxale. Tofana e mai puțin intelectuală cît femeia fascinată de prestigiul cuceritorului profesional și jignită de rezistența lui. Factorul ereditar, patima roșie, adică a vărsării de sînge (strămoșul a fost hingher) motivează exterior un gest de răzbunare, suficient în sine. Rudy ar fi un banal

cuceritor dacă n-ar înfăţişa un accident neprevăzut în carieră. El a dat de o femeie superioară lui intelectualiceşte şi mai ales de o pasionalitate morbidă. Cuceritorul devine victimă. Prin acest schematism substanţial şi prin rotunditatea tehnică, *Patima roşie* se va citi şi reprezenta oricînd cu mari satisfacţii estetice. Versificaţia trudnică şi dealtfel mai mult grafică, deşi cu încercări lăudabile de arhaizare, îngreuiază mişcarea din *Letopiseţi*, dramă istorică în cinci acte, ce suferă dealtfel de o încetineală structurală. Ideea este originală, mai nimerită într-o epopee. Ion-vodă cel Cumplit e trădat de boieri; toţi laolaltă, domn şi supuşi, suportă fatalitatea istorică a ţării. Sub raportul teatral piesa suferă de prea multă maşinărie scenică. *Dezertorul* e o piesă vie, ocazională, care foloseşte în chip original mediul mahalagesc pentru un eveniment sublim. A *doua tinereţe* (istorie dramatică a unui sexagenar exasperat de nevastă, trăind o clipă de fericire cu o tînără Assunta) are un dialog viguros şi o violenţă de gesturi justificată prin decorul napoletan. Comedia are însă un aer de lucru factice şi stilizat în sensul grotesc şi baroc al pieselor lui Crommelinck. Alte piese ale lui M. Sorbul sînt sau neînsemnate sau insuficiente. Toate poartă titluri de senzaţie, promiţînd mai mult decît dau *(Coriolan Secundus, Dracul, Baronul, Don Quichotte)*. Romanele *(O iubeşti?, Mînglerile panterei)* sînt sub orice nivel.

Prozatori şi poeţi

N.N. Beldiceanu (1882—1923) şi-a umplut opera în proză, moldovenizînd fără savoare, cu „chipuri de la mahala", tratînd subiecte mărunte şi despre lume refractară: o fetiţă persecutată, o alta sedusă de un căpitan, păsări de ogradă îmbătate cu vişine din vişinată. I.C. Vissarion din Costeşti prezintă ţărani munteni fără simţ moral, în stare continuă de delicvescenţă. I. Dragoslav (1875—1928), fălticenean, era mai interesant personal ca boem de origine ţărănească decît prin literatura lui limbută, adulterînd teme caragialiene, sadoveniste etc. Al. Cazaban stă tematic în raza lui Sadoveanu (vînătoare, compătimire pentru sălbăticiuni, vădane

enigmatice) şi e un foiletonist cu repeziciune de condei şi muşcătură sarcastică.

Romanele lui V. Demetrius au intenţia de a zugrăvi păcatele societăţii româneşti. Poeziile aceluiaşi *(Canarul mizantropului)* sînt corecte şi cîntă, cu mult din Traian Demetrescu, viaţa proletară, în profesii ce formează pitorescul provinciilor (dogari, tăietori de lemne). Radu Cosmin vede Bucureştii ca o Sodomă în romanul *Babylon* şi veştejeşte societatea română în satire vehemente, fără valoare. Horia Furtună a scris poeme multicolore în tradiţia Macedonski. *Balada lunii*, cea mai remarcată, e o desfăşurare de decoruri selenare în genul feeric şi de calambururi de imagini, agreabile:

În straie albe de hermină
Pe codrul negru şi sihastru
Pari, sub povara de lumină,
Că împietreşti în cerc albastru,
Şi că pădurea fermecată
De ochiul tău, — pornind încet,
Se-apropie halucinată
Ca o pădure de Macbeth.

Poetul s-a ispitit să facă, după V. Eftimiu, basm dramatizat *(Făt-Frumos, Păcală)*, cu vina capitală a limbuţiei. Poezia lui G. Talaz e cogitativă în aparenţă şi simbolistă în fond, făcîndu-şi din cîteva imagini: „mugurii", „mlaştina", „spinul", „călătorul", „scorbura", „frunza", „malul", cifruri cu corespondent în universal.

Umoriştii

Caragiale, Teleor, Bacalbaşa creară o tradiţie a umorului, ce îngădui lui D. Anghel şi lui St. O. Iosif să se dedice genului vesel. *Viaţa românească* primi cronicile lui G. Ranetti (1875—1928) fără a socoti că se coboară. G. Ranetti, om cu fineţă, care dădu cunoscutei *Furnica* un nivel ce n-a mai fost atins de nici o revistă umoristică, era un „moftolog" bine dispus. El debita miticisme cu aer de pince-sans-rire şi compunea poezii franceze din idiotisme române traduse vorbă cu vorbă:

Tu m'as mangé roti enfant
En me tirant sur la ficelle!...

Marele actor **Petre Liciu** (1871—1912) compunea şi el spirituale monoloage.

Capitolul XXIII

ROMANCIERII

Liviu Rebreanu

Nuvelistica lui Liviu Rebreanu (1885—1944), fără a da indicații asupra valorii de mai tîrziu a romancierului, prevestea totuși un observator al proceselor sufletești obscure, aproape bestiale („răfuieli" fioroase, iubiri crîncene de pungași, blazări burgheze rezolvate în bătăi). *Ion* este epopeea, mai degrabă decît romanul, care consacră pe Rebreanu ca poet epic al omului teluric. Ca și în *Mara* lui Slavici, eroii nu sînt indivizi cu viață unică, ci exponenți ai clasei și generației. Precum Achile și Odiseu reprezintă, respectiv, criza erotică și războinică și intrepiditatea matură, Ion e simbolul țărănimii care vrea pămînt dintr-un instinct puternic de apărare. Noțiunea de ambiție e prea complicată pentru cazul său. Actele lui Ion au aerul unor efecte ale deliberației și nu sînt de fapt decît vicleniii ale unei ființe reduse. Ion seduce pe Ana ca să silească pe viitorul socru să-i dea pămînt, negîndindu-se totuși să treacă peste simpla făgăduială la constrîngerea unui act dotal. Evident, socrul îl chinuie cu îndărătniciile lui. Purtarea lui Ion față de Ana e josnică, nu însă cu mult în afara concepției țărănești. În societatea rurală femeia reprezintă două brațe de lucru, o zestre și o producătoare de copii. O dată criza erotică trecută, ea încetează de a mai însemna ceva prin feminitate. Soarta Anei e mai rea, dar deosebită cu mult de a oricărei femei de la țară, nu.

Și structura celorlalți eroi este epopeică, adică întemeiată pe momente din eternul calendar uman. Herdelea, învățătorul, e tatăl umil și prudent în interesul creșterii progeniturii, d-na Herdelea e mama, impulsivă, nesocotită, cu repulsie

de ideile generale. Laura e fata de măritat întîi, Ghighi fata de măritat pe urmă, Titus, în conflict temporar cu generaţia părinţilor, nu-i decît tînărul în căutarea rostului în viaţă care va repeta în curînd cazul tatălui. Laura a trecut prin criza idealistă, dezamăgită s-a căsătorit cu un altul, pentru a cădea în orgoliul casnic. Ghighi reia întocmai aceleaşi ipostaze ale fetei de toate zilele. Tot romanul, cu toată aparenţa de scriere stilisticeşte cam trudnică, impune prin marele ton festiv cu care cîntă naşterea, nunta, moartea, semănînd în linii generale cu *Hermann şi Dorothea*. *Ion* e o capodoperă de o măreţie liniştită, solemnă ca un fluviu american. Cu *Răscoala* romancierul a înţeles să continue epopeea rurală în teritoriul vechiului regat. Acum individul Ion (dealtfel un simbol) e înlocuit prin gloata anonimă. Tot ce priveşte viaţa sufletească a omului de oraş complex (boieri, oameni de lume, femei fine) este insuficient. Lucrurile se schimbă cînd este însă vorba de ţărani văzuţi în masă. Scriitorul redevine genial. Cam tot volumul întîi, luat în sine, este fără interes. Prin el se pregăteşte însă încet mişcarea grozavă ce se apropie. Frazele, considerate izolat, sînt incolore ca apa de mare ţinută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde şi urletul mării. Teroarea surdă, colbul de răzmeriţă, întunecarea apocaliptică sînt pregătite în timpuri lungi şi măsurate, cu un efect epic considerabil. Epopeea debutează încet ca un cer înnorat, devine bubuitoare spre mijloc, apoi se rezolvă. Misterul existenţei epice nu stă în observaţie, ci în durată. Nici aici scriitorul nu observă individul rural. Eroul cărţii este ţăranul colectiv cu psihologie de gloată, în fundul căruia mocnesc instinctul de pămînt, nemulţumirea ancestrală. Izbucnirea se produce repede, în termeni ilogici, mitologici. S-ar putea observa că autorul pune oarecare complăcere în scenele de violenţă (violuri bestiale, stîlciri, sugrumări, evirări, spînzurări, împuşcări) ceea ce înseamnă că el trăieşte mai ales impulsia instinctuală pe care o rotunjeşte epic. Un interesant roman psihologic este *Pădurea spînzuraţilor*, pregătit printr-o nuvelă *Catastrofa*. El analizează criza unui suflet mediocru în luptă cu o dramă peste puterile sale. Apostol Bologa, român ardelean şi ofiţer austriac, nu ştie să opteze pentru o atitudine: să fie soldat credincios ţării austro-ungare sau naţionalist şi bun român. El oscilează luptînd fără ardoare şi cere doar mutarea
380 cînd e adus pe front românesc. Eroul din *Catastrofa*, fiinţă

primară, încurcată în regulamente, trage pur și simplu în conaționalii săi. Bologa, fără a avea exaltări naționale, ar dori să evite cazul supărător. El dezertează prea tîrziu, e prins și primește spînzurarea ca o izbăvire de chinurile sale de om mic. Cazul lui Bologa e complicat cu elemente ereditare, transpus într-un limbaj de un misticism profetic, cu o puternică sentențiozitate ibseniană, ceea ce mărește impresia de obscuritate cazuistică. Cu aceleași intenții psihologice, *Ciuleandra* e o nuvelă onorabilă, rece, urmărind izbucnirea fatală a nebuniei la ultimul exemplar al unei familii aristocratice. O paralelă cu cazul Lantier din *La bête humaine* de Zola se poate face. Cu *Adam și Eva* Liviu Rebreanu a încercat un fel de poem metafizic asemănător cu *Avatarii faraonului Tlà*, avînd ca temă transmigrația a doi prototipi (bărbat-femeie) prin șapte ipostaze fenomenale pînă la trecerea în lumea duhurilor pure. Pe rînd trec prin fața noastră India, Egiptul, Babilonul, Roma, Evul mediu, Franța revoluționară, România contemporană. Arheologia e meritorie, fără coloristica lui Th. Gautier sau a lui Flaubert. Scenele crude (jupuiri de viu, gîturi străpunse de săgeți, siluiri publice, masacrări sinistre) sînt și aici specialitatea scriitorului devotat sufletului bestial. În scrierile următoare Liviu Rebreanu lasă să se vadă oarecare dezorientare. *Jar*, romanul-poem al fetei seduse, *Gorila*, studiu al vieții politice, *Amîndoi*, istoria polițistă a unei servitoare criminale, sînt de un interes artistic minim.

Hortensia Papadat-Bengescu

După o producție de pagini de jurnal vaporoase, interesante pentru psihologia și mai ales fiziologia femeii, Hortensia Papadat-Bengescu s-a dedicat unei serii de romane „proustiene". Oricît s-ar zice că nu femeia e cea mai indicată pentru observația obiectivă, Hortensia Papadat-Bengescu aduce incontestabil un material mai bogat decît orice alt romancier, ceea ce se explică prin chiar condiția feminină. Scriitoarea crede în valorile sociale, le trăiește și le scrutează, se coboară la acel infinit mic care e marea materie a romanului. Respectul pentru lumea convențională o face să dea importanță socie-

tăţii snobe, apropiindu-se astfel de formula intimă a romanelor lui Proust care transcriu viețile consumate în nimicuri mondene, tragediile imperceptibile ale salonului. Prin definiţie, astfel, Hortensia Papadat-Bengescu scrie un roman curat orăşenesc, consacrat exclusiv proceselor inutile ale unei clase scutite de problemele aspre ale existenţei. Eroii sînt bogaţi. Încolo, lăsînd la o parte buna poziţie observatoare, literatura scriitoarei respiră adînc feminitatea. Se constată în ea întîi orosarea de promiscuu şi degenerat, de unde o galerie întreagă de schilozi fizici şi morali (paralitici, isterici, gemeni, hibrizi, copii nelegitimi). Caracterologia e înlocuită cu examenul sanitar. Eroii sînt bine născuţi sau degeneraţi, sănătoşi ori bolnavi. Boala îndeosebi e climatul în care trăiesc personagiile, şi locul predilect de desfăşurare — sanatoriul. Congestia cerebrală, neurastenia, septicemia, tuberculoza, cancerul, ulcerul stomacal, anemia pernicioasă, iată cîteva din maladiile în jurul cărora se încheagă intrigile. Cel mai bun roman rămîne *Concert din muzică de Bach*, tablou al unei societăţi în mers spre perfecţia aristocratică, deocamdată numai în faza snobismului, ai cărei exponenţi tipici sînt prinţul Maxenţiu şi Elena. Maxenţiu, tuberculos, suferă de o dramă foarte particulară. Nu se teme de boală, în gravitatea căreia nu crede. El e plictisit de teama descalificării pe care i-ar putea-o aduce în lume o suferinţă atît de proletariană. Elena e înnebunită de protocol. Ea pune la cale un concert din Bach, în locuinţa ei, la care nu vor lua parte decît invitaţi selecţi. Toată activitatea ei se reduce la pregătirea concertului şi redactarea listei de invitaţi. *Drumul ascuns* tratează un alt aspect de mondenitate. Toată lumea „bine" din roman merge să moară în sanatoriul doctorului Walter. Aci sfîrşesc Lenore, de cancer, şi Drăgănescu, de cord. Aristocratismul doctorului Walter, colecţionar de artă şi organizator de recepţii, stă în aparatura rece şi exactă. Sanatoriul funcţionează în lux, tăcere şi regularitate cronometrică şi mai ales înlăturarea oricăror semne de suferinţă umană. Pateticul este eliminat ca impur. Decesurile se petrec în taină, mascate de recepţiile de gală. Doctorul are o musculatură facială impenetrabilă, hotărîrile lui sînt sugerate politicos şi iritaţia nu e niciodată exteriorizată. Relaţiile între el şi Lenore sînt diplomatice. Toată existenţa familială e un joc de aluzii, de subînţelesuri, de audienţe şi formalităţi, de mici gesturi semnificative. Elena, vrînd

să se despartă de Drăgănescu, nu găseşte formula decentă spre a-i face intimaţia. Atunci pleacă sub pretext firesc în Elveţia, de unde începe cu soţul un duel subtil de scrisori cu o tactică şi un protocol atît de exagerate, încît impulsiunile sînt omorîte de convenienţe şi soţii nu pot să decidă oficial ceea ce în faptă s-a petrecut demult. Această lume e uşuratecă. Lenore, din pudoare feminină, nu destăinuie d-rului Walter suferinţa ei. Cînd boala este evidentă, nu-şi dă seama de gravitate şi se pierde în frivolităţi, încărcîndu-şi patul de sanatoriu cu dantelării, cu cutii. Walter suportă dezagregarea Lenorei şi moartea ei cu o impasibilitate perfectă. Totul se petrece după normele exacte ale sanatoriului, fără întîrzieri, fără dezordini sentimentale. Walter e un artist în a notifica economic o ştire rea, evitînd supărătoarea mărturisire şi provocînd diplomatic ideea în chiar mintea celui interesat. Elena pierde în sanatoriul Walter pe mamă-sa, Lenore, şi pe soţul ei Drăgănescu, însă e atît de îngheţată de oficialitate mondenă încît pare să preţuiască bunul-gust al celor doi de a fi murit într-un loc convenabil. *Logodnicul* încearcă studiul vieţii de mahala, în care autoarea nu are nici o competenţă. Tema însă e originală şi bogată în posibilităţi. Un tînăr provincial, venit la Bucureşti cu intenţia de a se împinge în lumea mare chiar prin mijlocirea unor femei de moravuri dubioase, cade victimă credulităţii lui şi-şi descoperă totdeodată un suflet bun care îl face infirmierul neprevăzut al unei bolnave de ulcer stomacal. *Rădăcini* e romanul, inform şi lung, al crizelor intime feminine, de natură fiziologică, insatisfacţiuni erotice, încetări ale funcţiunilor. Ceea ce înstrăinează, şi pe nedrept, pe mulţi de literatura Hortensiei Papadat-Bengescu e stilul prolix şi chiar agasant, stil de conversaţie în definitiv, potrivit materiei.

Henriette Ivonne Stahl

O nuvelă a Henriettei Yvonne Stahl, *Mătuşa Matilda*, se remarcă prin poezia lucrurilor îmbătrînite, a rochiilor demodate, a oglinzilor ce nu se pot curăţi fiindcă înlăuntrul lor „s-au împăinjenit imaginile". Alte scrieri, *Voica*, *Steaua*

robilor, apărute unora ca dovezi ale unei puteri excepționale de analiză, nu ating intențiile, care în general se rezumă la propoziția că femeia are dreptul să-și caute fericirea chiar printr-o desăvîrșită libertate sexuală.

Camil Petrescu

Camil Petrescu este în roman un anticalofil, partizan al dicteului automat, în marginile permise de gen, dușman al caracterologiei clasice și fixe. Bergsonian și proustian, înțelege să cultive fără stînjenire „fluxul amintirilor" și, gidian, să respecte autenticul în jurnale în care pretinde a nu modifica nimic din cursul amintirii, mergînd pînă la a compune în corecturi și a dubla textul cu note în subsol. De aceea admiră pe Proust: „Corecturile lui Proust, despre care a apărut un volum întreg, sînt într-adevăr turburătoare". Romanele nu le scrie romancierul. Acesta apelează la eroi „fără talent", rugîndu-i să povestească „net, la întîmplare, totul ca într-un proces-verbal", sau colectează scrisori. Firește, documentele sînt numai simulate. În fond, trecînd peste acest aspect tehnic, Camil Petrescu e un misogin și un inadaptat erotic, transcriind în pagini pline de vervă sarcasmul său de învins sentimental. Interesul este interior. Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* își face despre femeie o imagine irealizabilă. El ar dori-o și frumoasă și capabilă de speculația filozofică, de aceea exclamațiile soției „Uf... și filozofia asta" îl exasperează și se încearcă a-i face în patul conjugal o mică Einführung în metafizică, vorbindu-i despre eleați și heraclitieni. Soția se arată (efect mai mult al antipatiei scriitorului) nefilozoafă, geloasă, înșelătoare, lacomă, seacă și rea. Observația morală obiectivă nu-i din cele mai acute. Totuși figura lui Tănase Vasilescu Lumînăraru, omul care nu știe să scrie și care poartă ochelari ca să evite infirmitatea de a nu înțelege slova scrisă, izbutind cu toate acestea a-și cuceri o bună poziție în viață, reprezintă o frumoasă intuiție. Valoarea reală a romanului e de a fi o proză superioară. Un om cu suflet clocotitor de idei și pasiuni, un om inteligent și neprihănit totdeodată, plin de subtilitate, de pătrunderc

psihologică, dar și naiv, cu inocențe de poet, vorbește despre dragostea lui, despre femeie, așa cum o vede el, despre oameni, despre nașterea pămîntului din haos etc., și din acest monolog nervos se desprinde încetul cu încetul o viață sufletească, indeterminată dar reală, un soi de simfonie intelectuală care încîntă prin plăcerea ce poate rezulta din claritățile psihice. A doua parte a romanului, tratînd despre război, superfluă, dacă privim lucrurile epic, este remarcabilă prin viziunea personală a luptei. Campania e concepută ca un spectacol straniu, apocaliptic, de un tragic grotesc, asemănător cu tablourile primitivilor, narative, hilare, grave. Camil Petrescu este aici un mare prozator. Ridiculizarea eroicului (neconvingătoare) e împrumutată de la Stendhal. Soldații se ascund sub podețe, de frică, trași de picioare de ofițeri, un rănit cu intestinele scoase afară salută amical pe un prieten, în culmea zăpăcelii un plutonier adună oamenii și le ține un discurs despre patrie. Oricum, asemenea momente vii dau asupra misterului uman o privire scurtă și profundă. În *Patul lui Procust* preocuparea de metodă e maximă. Oroarea de „artă", de compus se condensează în pagini ce multora par prolixe, făcute din scrisori, comentarii, note, tăieturi din jurnale, documente „autentice" în fine, care dau „o impresie unică de trăire adevărată". Adevărata izbîndă tehnică e de caracter dramatic. Fred Vasilescu, neînveșmîntat, în patul Emiliei, actriță mediocră și ex-amantă a sinucisului poet Ladima, citește scrisorile poetului oferite de Emilia, care comentează din cînd în cînd lectura. Este aici un joc subtil, aproape genial, de *a parte* teatral, fiecare comentînd cu ochiul către cititor faptul și dovedind disparitatea punctelor de vedere. Iar din toate aceste glasuri (glasul din scrisoare, comentariul lui Fred, comentariul Emiliei) se desprinde pe încetul o turburătoare dramă, aceea a lui Ladima, gazetar onest și fără noroc în dragoste, iubind o femeie plată și rămînînd neînțeles. Astfel Ladima se zbate, în scrisoare, să facă bună atmosferă în presă Emiliei ca actriță, Emilia amintește tare de „creația" ei și de invidia colegilor, iar Fred își aduce aminte, ținînd-o în brațe, de insuficiența ei artistică.

Înainte de a scrie acest roman, Camil Petescu compuse teatru, care avu succese și reversuri, deopotrivă motivate. *Suflete tari* ar dori să demonstreze spectatorului cult că sînt unele situații așa de inerente vieții, încît poți intra în ele

fără a plagia cărțile ce le ilustrează. Andrei Pietraru procedează față de Ioana, fiica boierului Mateiu Boiu, cam la fel ca Julien Sorel, fără a fi citit *Le rouge et le noir*. Încheierea e patetică. Surprins de Ioana într-o situație suspectă, Andrei cere să fie crezut pe baza amenințării că se va sinucide, și fiindcă Ioana nu crede, eroul se împușcă într-adevăr. Manieră de a demonstra un caracter forte. La drept vorbind piesa, foarte merituoasă, repetă idei din *Bujorești* lui Caton Theodorian, năzuința de a se salva prin progenitură a unui boier. *Mioara*, apărată cu înverșunare de autor, e o piesă slabă, care, misogină și ea, ține să arate gradul de perversitate al unei femei. *Mitică Popescu*, comedie puțin mai sprintenă, se silește a defini pe bucureșteanul „Mitică". Mult mai dinamic e micul *Act venețian*, repetînd în costumație situații din *Patima roșie*. Cellino, soi de Rudy, trece prin sudorile morții din cauza ferocității dragostei Altei, care-și ucide soțul, un fel de Castriș, sub ochiul lui, spre a evita scena indignării maritale. Dar cea mai profundă operă este *Danton*, probabil nereprezentabilă din cauza lungimii ei. Piesa e înțesată cu paranteze care sînt luate în sine, excelente portrete și analize ale psihologiei de moment. Grija autorului e de a stinge melodramatismul firesc al unor eroi de revoluție, de a scoate efecte de umanitate din faptul diurn și din valoarea intrinsecă a evenimentelor. Mai ales complexitatea oamenilor Revoluției, amestecul de fanatism și frică, de ingenuitate și intrigă, de milă și ferocitate, este cu atenție studiată. Danton e un burghez bonom, soț bun, politician ferm, fără șovăiri sentimentale, disprețuind formalismele și paperaseria, suflet suav în intimitate, tată de familie fără puritanism, care trece în chipul cel mai firesc de la pescuit la lupta în Convenție. Totul e plin de adevăr sufletesc, de cea mai rară pătrundere. Danton apare la începutul piesei cu șervetul la gît, ieșind din sufragerie, în această ținută sînt puse la cale întîmplările istorice ale Revoluției. Nevasta lui Danton leșină în așteptarea loviturii. Danton, întorcîndu-se biruitor, pică de somn și întreabă casnic: „Ce-i asta? ... De ce nu mi-ați făcut patul?" În plină încordare ministerială, el are timp să-și aducă aminte că era odată pasionat de Shakespeare și să răsfoiască o ediție. La Arcis sur l'Aube Danton prinde crapi, dă sfaturi la bucătărie, joacă tric-trac cu un Laboulot. Și în tot acest timp mintea lui, obsedată de Franța, e frămîntată de vaste probleme.

Lirica de război a lui Camil Petrescu cultivă cu virtuozitate apocalipticul. Ea e vizionară şi teroristă. Războiul apare monstruos, universal, hotărît de trîmbiţi divine. Coloana e o turmă de vite, bordeiul o mare bestie strivită, priveliştile sînt crispate, halucinante. Starea de spirit e pînda, aşteptarea dementă. Poetul a aplicat această plastică şi în vederea unei poezii de idei, cu interesante sugestii.

Ionel Teodoreanu

Deşi înrîurită în chip vădit de Jules Renard, Anghel, Delavrancea (poate şi de Meredith), literatura lirică şi imagistică a lui Ionel Teodoreanu, trăind aproape exclusiv din evocarea vîrstei infantile, rămîne foarte personală prin tinereţea ei autentică şi prin extraordinara memorie a copilăriei. Ciclul *La Medeleni* organizează în forme mai obiective datele din primul volum, *Uliţa copilăriei*. Prima parte se intitulează *Hotarul nestatornic*, ca spre a sugera indeciziunea sufletului infantil, întrucît copilul se naşte fără o conştiinţă limpede de sine şi fără noţiunea realului, graniţele dintre Eul lui şi Non-Eu nefiind încă trase. Copiii n-au caracter şi nu pot intra decît într-o tipologie temperamentală, ale cărei două prime categorii sînt cele două sexe. În drumul spre diferenţiere, ei îşi exercitează prin joc funcţiunile de mai tîrziu. Dîndu-şi seama că e o existenţă aparte în univers, Dănuţ începe să încerce sentimentul vanităţii, să aibă gravitatea individului care luptă, orgoliul viril. El visează că un sultan fură pe Olguţa şi pe Monica şi el le scapă din mîinile tiranului, după care ispravă cele două fete „îngenunchează şi-i sărută mîinile". La fete se conturează armele feminităţii. Monica e languroasă, plină de sentiment, şi se lasă trasă de coade în chipul cel mai ispititor. Olguţa, dimpotrivă, îl distruge pe sălbaticul Dănuţ prin „buna creştere". Copiii încep a avea simţul demnităţii şi pretind a fi crezuţi pe „cuvîntul de onoare", capătă simţul proprietăţii şi cu el posesivul („Ce cauţi la mine în odaie? . . . "), disociază noţiunile şi experimentează cuvintele, devin didactici, epici. Fetele, mai precoce, anticipează prin mimetism viaţa adultă. Olguţa comandă „o cafea", are „insomnii" sau e „bine dispusă".

Odată cu funcţiile sufleteşti se dezvoltă trupul. Copiii au poftă de mîncare, sînt lacomi şi anume voluptăţi tactile sînt indiciul unei cenestezii sporite. Olguţa se suie pe divan şi face tumbe, mişcă degetele de la picior făcînd mare haz de ele şi se bate la tălpi. Totdeodată, neajunşi la determinarea universului obiectiv, copiii sînt animişti, confundă realul cu irealul, au spaime surde, teroare de strigoi şi de balauri, vise cu apariţii de îngeri şi metamorfoze. Dănuţ se teme ca tras de zmeu să nu se înece în văzduh. În volumul întîi metaforele sînt dozate cu sobrietate şi apar aproape numai ca sublinieri ale vitalităţii. Zahărul de gheaţă se prezintă ca „ceţoasele diamante înşirate pe sfoară", din cantalupul tăiat „ca dintr-o besactea orientală" curg „şiraguri blonde şi roşcate", zmeul ţinut de doi ţărani e „arestat", sfoara lui „curge spre cer", iar cerul toarce înăbuşit, trenul la orizont e „un punct negru, duşmănos ca o gaură de revolver încărcat", clanţa uşii trîntite descarcă un foc de puşcă, ciorile speriate izbucnesc „carbonizînd livada şi cerul, cu o explozie de negru sonor", ochii Olguţei sînt negri „ca două capete de rîndunică ieşite din cuib". Prin adînca incursiune în sufletul copilăresc, prin atmosfera de fericire şi prin prospeţimea recepţiei, *Uliţa copilăriei* şi întîiul volum din *La Medeleni* sînt opere de valoare durabilă şi adevăratele înfăptuiri ale scriitorului. Din prejudecăţi epice unii au preferat pe celelalte două următoare din *La Medeleni*, care se întemeiază, ca şi *Emile* de J.J. Rousseau, pe un program pedagogic de aplicat în cazul lui Dănuţ. De pe acum încep să supere locvacitatea şi bombasticul, clocotul de cuvinte, verbozitatea monstruoasă, prolixitatea. Dar oricum, veselia aceea clamoroasă, senzuală, suavă cîteodată, mai adese grotescă, e şi ea expresia unei faze a copilăriei. Portretele temperamentale şi fiziologice ale suavei Monica şi artemidicei Olguţa domină volumul III printr-o prezenţă simpatetică.

De acum încolo producţia lui Ionel Teodoreanu pierde din importanţă prin repetiţie, monotonie şi perseverenţă în nişte metode ce devin erori de la o anume limită. Liric prin definiţie, romancierul îşi alege subiecte pentru care nu posedă nici o aptitudine şi cultivă o „poezie" care apare ieftină, lipsită de propulsiunea tinereţii autentice. Încercările de fantastic sînt cele mai aproape, teoretic vorbind, de mijloacele scriitorului. Totuşi în *Turnul Milenei* se face abuz
388 de monstruos şi lugubru. Abia *Golia* cuprinde cîteva inte-

resante colori groteşti pe tema unui azil de bătrîne, supravegheat de un Quasimodo ghebos, „spîn şi palid ca scopiţii", cu „mască morbid mongolică, dominată de o frunte ţuguiată, creaţă", cu mîini ca nişte „lăbuţe de liliac", la picioare „cu tocuri femeieşti, din cale-afară de înalte". Aci sînt plafoane cu belciuge sinistre şi clopoţelul are răsunetul „acelor clopote care vestesc în Evul mediu trecerea leproşilor". În majoritatea romanelor se descoperă două idei obsedante: fie separaţia morală între Moldova şi Muntenia, dînd naştere de pildă la conflicte de ordin casnic, fie dreptul la confort sufletesc al bărbatului, îndeobşte scriitor. *Bal mascat*, *Fata din Zlataust*, *Crăciunul de la Silvestri*, *Lorelei*, *Arca lui Noe*, *Secretul Anei Florentin*, *Fundacul Varlamului*, *Prăvale-Babă*, *Tudor Ceaur Alcaz*, *Hai-Diridam* nu adaugă nimic valabil peste seria *La Medeleni*. În ultimul roman găsim totuşi graţioase versuri.

C. Stere

Fiind împiedicat de anume considerente să-şi publice memoriile direct, C. Stere (1865—1936) le-a romanţat falsificîndu-le şi parţial trivializîndu-le într-o parte din volumele seriei *În preajma revoluţiei*. Totuşi însuşirile de romancier nu lipseau lui C. Stere. În moduri vetuste, într-un limbaj cam jurnalistic, cu maniere din Gogol, Dostoievski şi Tolstoi, scriitorul dovedeşte, cu toată dilataţia verbală, explicabilă şi prin faptul că-şi dicta romanul, un simţ just de viaţă. Întîiul volum *(Smaragda Theodorovna)* este monografia, schematică, a unei familii basarabene de modă veche. Iorgu Răutu din Năpădeni, om matur, stîngaci, veritabil *hobereau*, se însoară cu o fată de cincisprezece ani. În căsnicie Iorgu se arată înţelegător, prea dedat însă acţiunii de procreare. Soţia de cincisprezece ani îşi începe lunga carieră maternă cu o scurtă criză de adaptare în care e pe punctul de a avea o aventură cu un ofiţer polon. Înainte ca aventura să se prefacă în adulter, Smaragda află că un copil îi e pe moarte. Tot fondul ei înnăscut de bigoterie iese la suprafaţă, Smaragda se acuză de păcate mortale, devine rece, austeră,

procreatoare şi prudă şi pune în subordine toată familia în frunte cu Iorgu Răutu. Subiectul este excelent, mai mult balzacian decît rusesc. Volumele II, III, cu intriga factice, menită a scoate în evidenţă educaţia democratică a eroului, sînt mai puţin atrăgătoare. În schimb volumul IV ne pune în faţa unui extraordinar prozator al geologicului. În zugrăvirea aglomerărilor umane siberiene, a coloniilor de surghiuniţi, a societăţii locale, Stere are ceva din siguranţa de trăsături a lui Gogol. Un sentiment imens de straniu cuprinde pe cititorul european înaintea acelei societăţi pierdute în solitudine, mimînd însă viaţa occidentală, avînd bibliotecă şi lachei. Tot ce priveşte aşezările primitive cu enigmatica lor constituţie instinctuală este de o mare poezie sociologică. Convoiul de „lănţuraşi" intrînd în satul siberian şi cerşind în cor, osîndirea la moarte de către mir a unui hoţ sînt de o măreţie cruntă. În evocarea priveliştii siberiene, C. Stere pune un patos extraordinar. Fără paletă bogată şi vocabular afară din comun, el are o înfricoşare religioasă de geologicul gol. Cel puţin trei descripţii, adevărate imnuri ale sublimităţii naturii, sînt de neuitat: taigaua, tundra de-a lungul fluviului Obi, aurora boreală. Paginile par rupte din *Atala* sau din *Il Milione* al lui Marco Polo. De la volumul V, C. Stere se pierde într-o bîrfeală cifrată împotriva contemporanilor săi, căzînd în cele mai triste platitudini.

Gib Mihăescu

Care ar fi adevăratul aspect al operei lui Gib Mihăescu (1894—1935) dacă scriitorul ar fi trăit mai mult e greu de spus. În orice caz Gib Mihăescu nu era un artist şi ţinuta multora din scrierile sale e mai degrabă mediocră. Izbînda sa în *Rusoaica* şi parţial în *Donna Alba* se datoreşte transcrierii pline a unei obsesii. Toate romanele lui Gib Mihăescu (lirice în substanţa lor) tratează aceeaşi apetiţie a eroului către o femeie ideală, inaccesibilă. Pentru locotenentul Ragaiac, aşezat cu un detaşament de pază la Nistru, idealul e „ru-
90 soaica", femeia îndrăzneaţă şi intelectuală care poate pica

oricînd din ceţurile scitice. Iliad, un alt ofiţer, a prins în mîini o rusoaică sublimă, deşi plină de paraziţi, care, gonită de colonel, se îneacă în Nistru. Epicul este constituit din expediţiile detaşamentului în frunte cu ofiţerul şi atinge senzaţionalul în episoadele privind manoperele unui contrabandist şi erotica misterioasă a femeii sale Niculina. Romanul e condus cu foarte multă abilitate sub raportul enigmei sufleteşti a Niculinii, excitînd curiozitatea cea mai acută de a afla atitudinea ei presupusă, lineară. Este de mirare cîtă mişcare epică poate rezulta din date atît de puţine. Aşezaţi pe malul unei ape în faţa unui imperiu imens, tăcut, cîţiva bărbaţi înfrigurati de dorinţa erotică fac expediţii nocturne, pîndesc taine bănuite, realizează într-un cuvînt toate atitudinile bărbăţiei. În *Donna Alba* misterul scitic nepenetrabil a fost înlocuit cu aristocraţia. Romanul pare pueril şi este într-o anumită măsură. El este un roman detectivistic, narînd complicatele şi răbdătoarele metode pe care avocatul Mihai Aspru le foloseşte spre a smulge taina Donnei Alba şi în cele din urmă dragostea ei. Eroul merge pînă acolo încît îşi procură nişte scrisori crezute compromiţătoare pentru eroină, sperînd printr-o psihologie a priori, înrudită cu aceea a lui Camil Petrescu, că va cîştiga dreptul la recunoştinţă. Însă Aspru nu cucereşte pe Alba prin tactica insinuării, ci printr-o brutală posesiune. Romanul este o monografie a mentalităţii virile. Sensul operei e acesta: un bărbat doreşte o femeie inabordabilă şi atunci poziţia cea mai prielnică orgoliului viril este aceea defavorabilă din punct de vedere social. Um om de jos întîmpină dificultate în cucerirea unei aristocrate (cazul din *Suflete tari* de Camil Petrescu). Aci este dar marea ispravă. Eroul nu reprezintă bărbatul cum este, ci cum ar voi să fie. Toată pretinsa detectivistică e mai mult o halucinaţie. Gib Mihăescu ar fi voit, ca om pîndit de moarte şi fără putinţă de a trăi realmente, să cucerească o rusoaică, o prinţesă, însă numai după o desfăşurare de forţe imense care să demonstreze virtuţile sale. Prinţesa trebuia salvată din ghearele unei cabale, uimită prin temeritate şi talent, prin nobleţă de suflet şi îndrăzneală. Numai după ce toate aceste piedici presupuse ar fi fost înlăturate, numai atunci inaccesibilul ar fi fost meritat.

Nuvelele lui Gib Mihăescu aduc o atmosferă apăsătoare de halucinaţie, par şi sînt opera unui febricitant.

Cezar Petrescu

Mai multă vreme numele lui Cezar Petrescu a fost înconjurat de o stimă literară necuvenită, şi formula „mare romancier" i-a fost oferită generos cu un loc alături de M. Sadoveanu şi L. Rebreanu. Dar Cezar Petrescu nu-i decît un manufacturier modest, cu meritele sale într-o literatură încă restrînsă. Nuvelistica e o variantă jurnalistică şi locvace a operei lui Sadoveanu. Primul roman, *Întunecare*, e o cronică de război superficială, de o anume eleganţă ziaristică, dar informă, lunecînd pe deasupra realităţii umane spre a se pierde într-un studiu social, dus pînă după încheierea păcii. De aci încolo romancierul se străduieşte să studieze societatea românească şi omul universal într-un ciclu de romane, unele de „investigaţie orizontală", adică socială, altele de „investigaţie verticală", adică psihologică. Cezar Petrescu voieşte să refacă „comedia umană" a lui Balzac. Rezultatele nu sînt la înălţimea intenţiilor, cu toate că nu se poate tăgădui autorului inventivitatea epică. *Simfonia fantastică* tratează un caz tragic de izbucnire a demenţei într-un ton buf, *Calea Victoriei* prezintă Sodoma română, loc de pierzare pentru provinciali, într-o manieră poliloghică obositoare, *Comoara regelui Dromichet* amestecă aventura fantastică arheologică cu tema socială, continuîndu-se în *Aurul negru*, ratînd o figură posibilă de Cousin Pons. *Oraş patriarhal* se remarcă doar prin cîteva uşoare schiţe de poezie provincială, *Greta Garbo*, continuînd *Baletul mecanic*, e un roman-foileton aiuritor, violent senzaţional, cu o agreabilă tipologie caricaturală la început. *1907*, roman interminabil şi neconcludent, îngrozitor de verbios, rămîne strivit de *Răscoala* lui Rebreanu. *Romanul lui Eminescu* e o romanţare jurnalistică, de suprafaţă, a unei cronologii, în care invenţia covîrşeşte cu totul autenticul fără vreun rezultat substanţial. La nivel artistic se ridică două nuvele: *Adevărata moarte a lui Guynemer* şi *Aranca, ştima lacurilor*, prima un fel de *Atlantidă*, a doua mic *Königsmark*, remarcabile prin exoticul stîncos şi anonim una, prin fantastic sinistru cealaltă. Contribuţia lui Cezar Petrescu nu trebuie neglijată într-o literatură cu prejudecata tiranică a observaţiei. A închipui indivizi care caută şi descoperă comori, care se sacrifică pentru prieteni, intrînd la închisoare, şi peregrinează prin lume, jucînd la ruletă şi făcînd asasi-

nate, fete provinciale devenind *vamp* şi întîlnind pe Greta Garbo, aventurieri cu stranii şi obscure afinităţi, este a elibera conştiinţa creatoare, a o dezlega de tirania realităţii.

Carol Ardeleanu

Romanele lui Dem. Theodorescu *(În cetatea idealului, Sub flamura roşie, Robul)* sînt nişte cronici jurnalistice. Un roman interesant, cu toate platitudinile, este *Diplomatul, Tăbăcarul şi Actriţa* de Carol Ardeleanu. E vorba de un diplomat căzut în mizerie şi alcoolism din cauza unui scandal. Fata lui, Agata, după multe dezamăgiri, se căsătoreşte cu un simplu cizmar. Degradarea lui Sălceanu, în care mai licăresc semne de nobleţă umană, e de sursă dostoievskiană, după cum virtutea proletară e din psihologia eroilor lui Gorki. Îndeobşte literatura lui Carol Ardeleanu se caracterizează prin simpatie pentru umili, prin bizarerie epică dusă pînă la fantomatic şi grotesc şi printr-un realism exterior. Autorul „studiază" mediile la faţa locului, minele, delta, casele de prostituţie, aducînd o documentare de ordin pitoresc. *Am ucis pe Dumnezeu* are pretenţia, ca şi *Crimă şi pedeapsă*, de a analiza căinţa produsă de o crimă, făcută din motive mistice. *Viermii pămîntului* prezintă insuficient dramele miniere. *(Diplomatul, Tăbăcarul şi Actriţa* evocă tăbăcăriile*)*, *Pescarii* dă amănunte asupra vieţii pescăreşti.

Al. O. Teodoreanu

Hronicul măscăriciului Vălătuc e o pastişă în felul balzacienelor *Contes drolatiques* susţinută pe o mare capacitate de a face „joyeusetés". Al. O. Teodoreanu tratează cazuri de stricăciune şi de amabilă ticăloşie de la începutul secolului XIX în limba mai veche a lui Niculce. Contrafacerea nu e savantă, dar fiindcă autorul e moldovean are o savoare lingvistică firească. Nuvelele sînt nişte divagaţii în scopul de a se dovedi îndemînarea verbală, nodul lor vital fiind de obicei

un calambur enorm ori o vorbă memorabilă. Veselia este uneori extravagantă. Izbeşte între altele snobismul gastronomic şi oenologic, mai mult nominal. Toader Zippa vine din străinătate cu o întreagă „pivniţă pe roate", adică cu 101 antale, 39 butoaie mai mici, 317 balerci şi mai multe mii de sticle, precum şi cu un pivnicer (Jocaste), un „maître d'hotel" (Antoine), un şef bucătar (Robert), cu două ajutoare (Philippe şi Roger) şi un camerier (Go). Eroii mănîncă după subtile socoteli de pricepători în gastronomie şi vinaţuri, căutînd să evite orice vulgaritate a gustului. Paginile sînt pline de dizertaţii asupra bunelor mîncări şi băuturi. Deliciile acestei literaturi aparţin ordinii fonetice şi cu greu un neiniţiat ar gusta burlesca întîmplare a lui Constantin Zippa, crescător de cai pur-sînge, căruia iapa nu i-a făcut nici „harmasaraş", nici „iepuşoară", ci catîr. În *Neobositulu Kostakelu* tot umorul constă în contrafacerea stilului niculcian pentru o materie mult mai puţin serioasă, ca aceea a isprăvilor gimnastice ale lui Kostakelu la stare de beţie. Multe din schiţe reprezintă o întinerire a prozei lui Caragiale, fără ocolirea ecourilor marelui prozator. Un aer mai slobod de ştrengărie salvează aceste producţii de primejdia neoriginalităţii. Eseistica lui Al. O. Teodoreanu (*Tămîie şi otravă*) e departe de-a trăi din justeţa critică. Ea e operă de umoare, aci neagră, mahmură, aci veselă, şi criticile sînt nişte monoloage în care autorul nu se ia în serios. Ca un strălucit exemplu al uşurinţei de a oscila de la serios la comic şi chiar la funambulesc, fără falsitate, e cuvîntul de întîmpinare rostit către principesa Ileana, în care se dovedeşte că „Triunghiul albastru" e un „cerc" al cărui centru e domniţa. Sadovenist, Al. O. Teodoreanu s-a dedicat cu ardoare cronicii gastronomice, alcătuind chiar lista de bucate a *Hanului-Ancuţei* (tentativă de pivniţă pentru rafinaţi), precum şi Pravila în care se spune că „Ertat este fiecărui să bea cît îl ţine punga şi boiul său, numai cît pre vecin şi tovarăşi de ospăţ să nu supere. Altfel se va certa." Versurile sînt simboliste, iar o parte *(Cîntece de ospiciu)* un joc pur, cu efecte comice, pe baza insanităţilor alienaţilor, exemplu această parodie după Jean Richepin:

Tralalali, tralalala,
Am mai ucis un gardian.
Tralalali, tralalala,
Acum sunt liber — castelan.

Lucia Mantu

Lucia Mantu caragializează şi ea în „miniaturi", „instantanee", scoţînd barocul adreselor oficiale şi al anonimelor, folosit cu o discreţie feminină, mici observaţiuni de psihologie provincială, adesea delicate. *Cucoana Olimpia* e un soi de monografie a existenţei unei gospodine ducînd o viaţă stereotipă (deretecat, tabieturi, sindrofii, joc de cărţi, audiţia aceleiaşi melodii la minavetă). Punctul de plecare este în Gîrleanu şi Bassarabescu.

Damian Stănoiu

Fiindcă sînt înveselitoare, nuvelele şi romanele ex-călugărului Damian Stănoiu par unora numai satirice şi lipsite de spiritualitate. În realitate scriitorul ne înfăţişează fiinţe simple, cu o vie temere de damnare, cu o capacitate de păcătuire cu totul îngerească. Călugării combat pe Necuratul pentru ispite puerile ce zugrăvesc mărginirea ideii lor de lume, ispite frecvente la copii, printre care cea mai de seamă lăcomia. Părintelui Ghedeon diavolul i se înfăţişează în chip de macaroane bine rumenite, aproape tuturor în chip alimentar, sub forma unui butoiaş de vin, a unei bucăţi de pastramă sau a unui cîrnat. Păcatul lui constă într-o supraalimentaţie excesivă şi în căutarea unui confort destul de rudimentar ca acela al atîrnării picioarelor într-un laţ de frînghie, Dumnezeu însă îşi manifestă supărarea în chip de piatră la ficat şi părintele se întoarce la mînăstirea unde se consumă borş de cartofi necurăţaţi, în prada celei mai lirice dispoziţii expiatorii. Pluteşte peste aceste nuvele rîsul blînd din *Floricelele Sfîntului Francisc*, în care călugării fac, din inocenţă, isprăvi groteşti. Scena în care Ghervasie, năpădit de jivinele înfometate (obligate de el să postească), le citeşte din predicile sfîntului Dosoftei e de un umor franciscan. În legendele asceţilor diavolul combate mai vîrtos pe cei îndîrjiţi pe calea binelui. Aci Necuratul se întrupează în alimente nevinovate, peşte de baltă, ştiucă, biban, plătică. Dar totdeodată izbînda ascetului e cu aîtît mai mare şi mai parfumată de sfinţenie cu cît ispita a fost mai grozavă. De aceea Gher-

vasie, în tradiția patrologică, provoacă fățiș duhul răului, punîndu-și înainte mîncări ispititoare, pentru a sili pe „ticălosul de pîntec să treacă prin toate sudorile iadului". Limba scriitorului e savuroasă și savantă, căci are cultura întemeiată pe Biblie și pe Viețile sfinților, cultură nu de simple lecturi ci de exercițiu zilnic.

Cealaltă literatură cu motive profane e vulgară și regretabilă.

Gh. Brăescu

Continuînd pe Tony Bacalbașa, Gh. Brăescu evoacă, cu un talent superior, viața cazonă, bizuindu-se pe observarea și pe cît cu putință îngroșarea mecanizărilor sufletești. Noul Moș Teacă este și el de o ignoranță crasă, facil infatuat, lăudăros, biurocratic, arțăgos, crunt. În comportarea eroilor se disting clar trei momente: împietrirea de tagmă, simplitatea omului mediocru și micul gest individual. Colonelul din *A căzut Turtucaia!* . . . simbolizează un fel posibil de adaptare, care constă în a evita orice inițiativă: „bine cu toată lumea, asculta pe toți, nu contrazicea pe nimeni și mai ales nu da nici un ordin". Anchilozați de rutină, lipsiți de privire asupra universului, cazonii ridică niște meschine îndemînări de instrucție la rangul de izbînzi ale spiritului. Asta le dă o îngîmfare naivă, care cade în cursă la cea mai plată adulație. Cutare colonel s-a pietrificat în „legea progresului" și și-a făcut o oratorie didactică bufonă invariabilă:

„. . .Domnilor . . . din două lucruri unul: ori eu sunt nepriceput și atunci luați-mă de gît, scuturați-mă, strigați-mi: ho! destul, oprește-te! dă-te jos, nebunule! nu meriți să stai unde ai ajuns . . . Ori d-voastră nu vă faceți datoria și atunci am eu dreptul să vă scutur și să vă strig: urmați legea progresului, pentru Dumnezeu! . . ."

Plin de vervă în tot ce ține de observarea automatismului cazon, Gh. Brăescu e șovăitor în alte domenii. Mijloacele artistice (cînd nu e vorba de justețea transcrierii dialogului) îi lipsesc. De asemeni romanul nu-i izbutește. Autorul înțelege să-l compună din aceleași stenograme. Gh. Brăescu a scris și foarte simpatice *Amintiri* în care reexaminează cu bonomie strengăriile copilăriei sale.

I. I. Mironescu

Sforțîndu-se a copia fonetic limbajul eroilor, I. I. Mironescu (1883—1939) surprinde prin relativa vulgaritate a prozei lui, fenomen rar la moldoveni. Scriitorul umflă după maniera Pătrășcanu peripețiile, transformîndu-le în bufonerii. Astfel Tulie Radu Teacă, baci din Brețcu, călătorind la Viena ca să-și vadă feciorii, comite enorme boroboațe și se-ntoarce fără a-și fi atins scopul. Teatralizarea *Amintirilor* lui Creangă *(Catiheții de la Humulești)* e concurată de geniul, el însuși dramatic, al humulesteanului.

Victor Ion Popa

Un bun roman, curat, epic, aproape polițist, este *Velerim și Veler Doamne* de Victor Ion Popa (1895—1946), tratînd despre fuga de fiară încolțită a lui Manlache Pleșa, care, fost ocnaș, se teme, cu prilejul unei crime de care e nevinovat, să nu fie tras la răspundere tot el. Pleșa nu se lasă pînă ce nu prinde pe adevăratul criminal și numai atunci iese la iveală. Tema e scumpă nuveliștilor dinaintea războiului: omul simplu intrat în mrejele justiției. Din această viziune lirică scriitorul a scos un roman solid, obiectiv.

Alte romane însă descoperă un gongorism deplorabil, o pornire barocă spre fraza poetică și colorată. *Sfîrlează cu fofează*, *Maistoraşul Aurel*, *ucenicul lui Dumnezeu* cultivă frazeologia năvalnică a lui Cezar Petrescu.

G. M. Vlădescu

G.M. Vlădescu colorează umanitaristic vechea nuvelistică a ființelor singuratice. *Menuetul* e un studiu al mediului provincial. Orașul nu dă nici o importanță doamnei Angelica Manolache, pînă în ziua cînd află că fiul ei a ajuns un mare muzicant. Interesul scade din nou cînd compozitorul nu

mai dă semne de viață. Într-adevăr el a murit și printr-o pioasă atenție întreține postum iluziile mamei sale. Romanul are aspecte de grotesc și e de fapt o comedie patetică, remarcabilă prin stilul repezit, febril. *Moartea fratelui meu* merge pe căi foarte întortocheate la teza că „trebuie să îndeplinești binele, chiar *omorîndu-ți fratele!*" Adică aproapele. Romanul e antimilitarist. Nucu, ofițer român, fiu al unui maior român și al unei mame germane, pe deasupra dar a îngustimilor naționale, este osîndit la moarte pentru trădare, fiindcă scăpase din mîinile soldaților pe un bătrîn tată neamț care își căuta fiul mort într-o pădure. Ca să ușureze chinurile condamnatului, Lucu, amicul său, îl minte că a fost grațiat, apoi îl împușcă prin surprindere.

Aureliu Cornea

Vagabond, fost lucrător prin fabrici de metalurgie și tăbăcărie în Franța, actor ambulant, Aureliu Cornea promitea să fie un fel de Maxim Gorki al nostru. Spiritul său de observație se coboară sub conturul general al lucrurilor, pentru a mări disproporționat amănuntul. Mișcarea sufletească e dedusă din însîngerarea „vinișoarelor" ochilor, din scurta furtună a perilor de pe obraz, din deplasarea mută a mușchilor faciali. În acest fel realismul se adîncește, sub proporția normală a verosimilului, pînă la fantastic și suprarealist. *Saraba* este expunerea unei lupte între două forțe: prudența cărturăresei Saraha și răutatea multiformă a vecinilor. Chiriașa unguroaică din curte și-a pus copilul în geam să spună clienților cărturăresei că Saraha nu e acasă. Cărturăreasa reacționează verbal (invective, insulte). Chiriașa strică soneria de la poartă. Saraha pune în geam un bilet: „Sunați, sunt acasă". Unguroaica strică haznaua spre a împiedica pe clienți prin inundarea curții și amenință că va da foc casei. Saraha desparte curtea în două cu un gard, izolînd pe unguroaică, și face o ferăstruică înspre curte spre a spiona. Vecina scrie pe gard: „Nu sunt acasă". Saraha vopsește gardul cu păcură. Unguroaica scrie atunci cu cretă. Saraha trece în sfîrșit la ostilități și ia de păr pe vecină. Amenințată cu toporul, cărturăreasa înnebunește și e internată la

un ospiciu. *Întuneric* este o admirabilă analiză a „aurei" epileptice.

Teodor Scorţescu

O singură graţioasă nuvelă cu subiect de comedie, *Popi*, face din Teodor Scorţescu un autor vrednic de reţinut. Aci se zugrăveşte, fără caricatură, volubilitatea, orgoliul afectat, cumulul de profesii disparate, inteligenţa vie şi cabotinismul mediteraneanului din Levant. Un tînăr român e trimis la Atena cu o misiune bancară tocmai cînd guvernul Gunaris cade şi Grecia e divizată în constantinişti şi venizelişti. El face cunoştinţă cu o tînără divorţată Popi, care e regalistă înfocată, în conflict adesea cu familia ei în care se află şi venizelişti, şi e pilotat de Spyros, un fel de chelner demn, cu calităţi deosebite şi cu mari însuşiri muzicale. Popi primeşte dragostea românului dar, meridională, ar voi ca dînsul să-i facă demonstraţii romantice, să-i cînte. Lipsit de darul melic, românul îşi constituie din Spyros un fel de Cyrano. Dar grecul s-a îndrăgostit de Popi şi înţelege să lucreze pe cont propriu, iar într-o ţară de milenar democratism izbînda lui e apropiată, cînd inteligenţa românului găseşte un punct psihologic vulnerabil. Spyros e crunt venizelist şi românul îl provoacă în faţa femeii: „ — Recunosc . . . că acest înfocat regalist a fost mai tare ca mine!" Indignat, grecul protestează: „ — Eu, regalist? . . . Trăiască Venizelos! Cu el e toată Grecia!" Popi, constantinistă fanatică, dezgustată de politica lui Spyros, cade în braţele românului.

F. Aderca

F. Aderca e un umorist impenetrabil, plin de sarcasm. Punctul său de vedere e umanitar, internaţionalist. Emoţia e înlocuită cu senzaţia. Astfel în *Grădinarii* (*Femeia cu carnea albă*) se propun cîteva experienţe sexuale. Iubirile, în care femeia ia totdeauna iniţiativa, se înfăptuiesc în medii şi

condiții variate: o fată de țăran de vreo 12 ani se lasă sărutată de căprarul Aurel într-un șopron, printre coceni; o altă dradragoste, cu o tînără nevastă, bulgarcă, se realizează printre mormane de verze, în apropierea a două copile moarte, ciopîrțite de porci; a treia experiență se face cu o „codană roșie", printre cîini lătrători, pe ardei, și în spaima de a fi surprinși; a patra, printre morcovi cu o vădană care nu suportă căsătoria decît cu libertatea diversiunii erotice. În alte cazuri stimulente erotice sînt ceapa, prazul. În *Omul descompus* femeia erotică e tuberculoasă. Senzual și tendențios, F. Aderca e împiedicat de aceste note să izbutească în roman. Deși cu excelente pagini de evocare a campaniei pentru întregire, romanul *1916* eșuează în tezism. *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor* duc sarcasmul pînă la bizarerie. Mai fericit este basmul viitorist *Orașele înecate*, utopic, dar cu miraculos mașinist în stilul Wells. Un operator cinematografic din Bucureștii anului 5000 visează o omenire refugiată în fundul oceanului unui pămînt în răcire. Sînt pagini fabuloase ca acele din *Simplicissimus* al lui Grimmelshausen despre Mare del Zur. Flora, fauna, starea sanitară a acestei lumi e descrisă cu multă fantezie și ingeniozitate plastică, la care se adaugă un umor englezesc fără cute, făcut din enormități. Lui Pi, mort, i se face o injecție cu marmorificare neagră, care-l prefface de-a dreptul în statuie, apoi e dat la șlefuit.

F. Aderca a scris și poezii remarcabile prin sugestii, îndeobște „venerice". Citată cu precădere este *Medievală*:

> Pasiunea mea e un călugăr medieval
> Cu o sutană lungă
> Și neagră, la călcîie să-i ajungă,
> Și la gît o cruce de opal.

Adevărata originalitate stă în a fi intuit înaintea lui I. Barbu o poezie panteistică, rece, carbonică, evocatoare a forțelor geologice, de a fi compus privind „prin lentile negre" madrigale astronomice și a fi îndreptat imnuri „către minerale".

> Cuarțuri, cărbuni, ametiste,
> forme amorfe de rocă;
> forme artiste
> sub cari estetica sufocă.

I. Peltz

După o lungă activitate obscură, I. Peltz s-a făcut în *Calea Văcăreşti* şi *Foc în Hanul cu tei* evocatorul evreimii din Bucureşti, determinînd în chipul acesta şi o varietate de mahala românească, intransplantabilă. Lumea lui Peltz, văzută mai mult sociologic, e alcătuită din mici negustori stabili ori ambulanţi, din prostituate, actori de bîlci, oameni fără căpătîi în căutarea unui rost. Notele lor tipice sînt o nostalgie de prosperitate, personificată îndeosebi în America, şi într-o stare de nevroză şi anemie atavică, atingînd mai cu seamă viscerele şi deci indirect sistemul nervos, de unde o exagerare a mizeriei şi frica. Romanele sînt monografii de cartier şi interesează mai ales prin aspectul colectiv. Astfel în *Calea Văcăreşti* Leia este bunica, trăind succesiv pe lîngă fiii şi nepoţii săi. Fiica ei, Esther, se extenuează lucrînd la maşina de cusut şi moare canceroasă. Un alt fiu, Paul, plasator de articole de ocazie, moare de epilepsie. Moriţ, are nostalgia Americii şi într-o bună zi şi porneşte, escortat la gară, elegiac, de toată familia. Nostalgia lui Rubin, pensular, e mai modestă. El vrea să deschidă o „sală de dans". La Ficu, fiul Estherei, starea bolnăvicioasă rasială se manifestă printr-o mare şi anxioasă iubire filială, printr-un sentimentalism timid. Toate aceste aspecte ale vieţii ebraice sînt centrate în cîteva evenimente sociale, deces, nuntă, reuniuni confesionale, pline de originalitate pentru cine nu cunoaşte de aproape viaţa evreie şi în orice caz îndeajuns de ridicate la o idee unică spre a depăşi documentul. În *Foc în Hanul cu tei* tratarea caracterologică e mai accentuată. Micu Braun e un cuceritor, un fel de bancher balzacian, care speculează un mare han sordid, azil al epavelor evreie, şi asigură pe mari sume Hanul cu tei în scopul de a-i da foc. Însă Hanul cu tei e incendiat cînd nu mai era asigurat, provocînd ruina şi moartea lui Micu.

Celelalte romane nu mai deşteaptă acelaşi interes.

Ury Benador

Încercarea mai erudită a lui Ury Benador de a ne da o icoană a lumii evreieşti moderne *(Ghetto veac XX)* nu-i

ACADEMIA

ajutată de puterea observației. În schimb *Subiect banal* e o bună nuvelă pe tema clasică a gelosului care înlesnește căderea femeii din sete de certitudine, cu această notă nouă că eroul, muzicantul Ludwig Holdengraeber, e un evreu, deci un individ rasial neurastenic, bănuitor și analitic.

Ion Călugăru

Ion Călugăru se ocupă cu evreimea din Moldova de sus în stare aproape țărănească (cotiugari, morari, hamali, birjari, sacagii, oieri, copii hoinari, babe limbute). Hahamii, ceaușii de sinagogă, băiașii de la feredeie și croitorii nu izbutesc să strice imaginea de sat autohton. Numai lumînările ce se zăresc prin case din ulițele pe care trec domoale vitele, bătrînii perciunați întorcîndu-se de la sinagogă cu ceaslovul subsuoară, aluziile tuturor la vremurile biblice dau putința ochilor să distingă o altă rasă. În *Copilăria unui netrebnic*, vastă pictură a aceleiași evreimi în tonurile umbrite ale lui Rembrandt și Grigorescu, scriitorul zugrăvește în tablouri trase de o pensulă sigură evenimentele fundamentale ale vieții: naștere, logodnă, nuntă, moarte, sinagoga ale cărei mucuri le strînge de afară creștinul Mihalache, școala pe fereastra căreia vaca vîră capul.

I. Ludo

Mesia poate să aștepte de I. Ludo pune în termeni foarte spirituali strania problemă a evreilor care nu se simt bine în țară și n-au totuși nici o atracție pentru Palestina, unde de altfel convorbirea între un evreu excursionist și unul local se desfășură în chipul cel mai neprevăzut ostil.

Romulus Dianu

Romanele lui Romulus Dianu *(Nopțile la Ada-Kaleh, Adorata)* sînt scrieri de magazin ilustrat, croite și înseilate

rapid, dar cu tehnică franceză și un anume umor blazat care le pune adesea asupra industriei lui Cezar Petrescu.

Sergiu Dan

Înrudită e și manufactura lui Sergiu Dan (*Arsenic, Surorile Veniamin*), cu ceva mai multă semnificație psihologică. În *Arsenic*, bunăoară, un uriaș boxer pare capabil de a face fapte groaznice din gelozie pentru soția sa, o proprietară de bar, și în realitate se resemnează la niște tranzacțiuni profitabile. *Unde începe noaptea* propune documente din viața evreiască a ultimilor ani.

Dragoș Protopopescu

Nuvelele anglicizantului Dragoș Protopopescu cultivă umorul absurd al lui Mark Twain și-și plimbă eroii români pe întreg teritoriul imperiului britanic. În realitate avem de a face cu o variantă mai înrudită a „miticismului" minulescian. Un român, de exemplu, iritat de a nu prinde rîndul la bărbier de Crăciun, taie beregata meșterului, intrînd astfel la ocnă, unde toți „sunt rași complet".

Capitolul XXIV

MODERNIŞTII

Eugen Lovinescu

Eugen Lovinescu (1881—1943) a început prin a da cîteva monografii de scriitori vechi (Gr. Alecsandrescu, C. Negruzzi, G. Asachi), serioase fără a fi amănunţite, mai degrabă bibliografice, cu un scepticism vădit în ceea ce priveşte valoarea artistică a autorilor studiaţi. Era totuşi un început bun, care a avut urmări. Ca şi Maiorescu, criticul nu pune temei pe literatura veche şi are convingerea că literatura română începe numai cu o „direcţie nouă", aceea a sa, antisemănătoristă, impusă pe cale revoluţionară. Criticul nu se ocupă de clasici şi nu s-a putut şti niciodată ce părere a avut despre Eliade, Cârlova, Sihleanu, Depărăţeanu, Odobescu, Hasdeu, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Macedonski. Cînd totuşi aluzii scurte se fac la aceştia, lipsa de stimă e bătătoare la ochi. „Meditaţia" lui Alecsandrescu şi „filozofia" lui Eminescu sînt ironizate şi se afirmă că „nici Caragiale şi nici Eminescu nu vor mai corespunde sensibilităţii epocii". Macedonski era găsit perimat şi mediocru, nemeritînd „ni cet excès d'honneur, ni cette indignité". *Paraziţii* şi *Trubadurul* de Delavrancea?: „rămînă îngropaţi între emoţiile copilăriei!" *Apus de soare?*: „mai mult un *spectacol într-un fotoliu*". Stilisticeşte, E. Lovinescu, scriitor agreabil, a fost multă vreme în căutarea personalităţii sale, profesînd la început un fals impresionism de divagaţie literară în jurul autorilor, în fraze sau prea sacadate, sau prea simetrice şi lungi.

Personalitatea lui E. Lovinescu s-a revelat, după 1919, în polemică. Polemist mare ca şi Titu Maiorescu, el s-a specia-

lizat în bibeloul grotesc, care presupune o risipire mare de materiale pînă ce norocul scoate cîteva piese de neuitat. Aci nu intră în discuţiune dreptatea ci numai justeţea formală a polemicii în sine. Ceea ce este *Beţia de cuvinte* la Maiorescu reprezintă la Lovinescu *Procopovici sau meritul de a nu fi scris nimic*, imn malign dedicat zeului necunoscut, adică nulităţii:

„O, divină şi subtilă inteligenţă grecească, cum te recunoşti într-o simplă inscripţie votivă l Zevs, Ares, Afrodita, Hermes, Poseidon? Bun. Dar dacă mai sunt şi alţii? Astarte, Cybela, Istar, zei şi zeiţe ai Siriei, ai Feniciei, ai Chaldeei, ai Persiei? Bun. Dar dacă mai sunt şi alţii? Isis, Osiris, Hor, Amon, Ra, Thot şi toţi ceilalţi zei ai Egiptului cu capete de pisică, de crocodil sau de buhă? Bun. Dar dacă mai sunt şi alţii?" etc.

Talentul de critic al lui Lovinescu s-a subliniat cu apariţia poeziei noi, în sensul unui impresionism de fundament. Criticul scrutează opera din toate punctele de vedere, îi stabileşte filiaţiunea, o aşează în categoria ce i se potriveşte, îi face radiografia internă, întocmeşte liste de cuvinte şi de imagini, dar toate aceste observaţii sînt subsumate unei impresii totale, sublimate într-o imagine critică. Analiza e apoi redactată sintetic aşa încît să lucreze asupra imaginaţiei, prin sugestie. Astfel Ion Barbu e prezentat sub semnul lui Anton Pann, Camil Baltazar prin imaginea lui Beato Angelico, menită să inculce cititorului şi mai direct impresia de candoare şi angelitate, Hogaş e pus sub emblema lui Homer. Fraza e acum normal prozaică, curăţată de falsa poezie, şi totuşi e mai artistică, fiindcă sugerează o coloare prin substanţă. În studiul despre Camil Baltazar sînt strînse toate elementele obiective, adică aparţinînd realmente poeziei autorului, toamna, ploile, provincia, apoi dispuse în aşa chip încît ele să formeze la rîndu-le un tablou critic care să înlocuiască poezia şi s-o sugereze. Valoarea unei astfel de critici stă în aceea că este integral documentată şi nu se rătăceşte în fantezie. Ea are aspectele creaţiei cu mijloacele analizei celei mai pozitive şi chiar cînd e discutabilă, prin chiar faptul discutabilităţii e serioasă, pentru că pune probleme. Admiţînd că criticul a greşit, exagerînd valoarea autorului, critica lui de impresie nu rămîne mai puţin valabilă, deoarece ea ţine locul poeziei, cerînd ca această

poezie să răsară spre a justifica prezența criticii. Astfel, dacă Barbu n-ar exista și toată pagina lui E. Lovinescu ar fi compusă printr-o sinteză silită, „balcanismul" a intrat totuși definitiv în lumea imaginilor critice.

Criticul a avut o influență covîrșitoare asupra generației următoare, oricît de contestabile ar fi unele din judecățile sale. În majoritatea cazurilor opiniile sale sînt juste total ori parțial, sau se apropie printr-un detaliu de justețe mai mult decît ale altora. Față de critici e inclement ori tranzacțional, cu prozatorii e reticent, poezia, pe care n-o profesează însuși, se bucură de o primire cordială, în marginile temperamentului criticului care preferă grațiosul, micul plastic și are oroare de lirica sublimă, de marele patos, de meditație, deopotrivă apoi de ceea ce i se pare plat ori simplist.

Istoria civilizației române moderne e o replică mai voluminoasă la *Spiritul critic* al lui Ibrăileanu. E. Lovinescu admite și el intrarea în civilizație direct prin revoluție, adică prin imitație. La teoria specificului se răspunde, în altă operă, cu doctrina sincronității și a diferențierii, ridicată pe legea imitației a lui G. Tarde. Se profesează o estetică a mutației valorilor, după care totul fiind relație de timp și spațiu și diferențiere continuă, condiția creării de valori noi este mutabilitatea în genere a valorilor. Frumos e echivalent cu actual, și cînd ai dovedit că un scriitor e personal într-o școală nouă ai stabilit valoarea lui, care însă este efemeră, căci numaidecît altă școală va crea altă sensibilitate. Acest scepticism a dus la un istorism care e o față a iraționalismului în critică. El, criticul, nu are nici o părere stabilă și nici o responsabilitate, nebizuindu-se pe nici un criteriu absolut. Obiectiv, el înregistrează doar reacțiunile gustului public la operele contemporane, făcînd lucrare de istoric.

Cele mai bune pagini literare ale lui E. Lovinescu sînt nu în romane și nuvele (a scris multe fără a convinge), ci în *Memorii* I, II. Portretele, precum s-a observat, nu sînt juste și nici complexe. Indivizii sînt văzuți ca niște animale invidioase, egoiste, îngîmfate, fără nici o urmă de umanitate. În mijlocul lor se ridică autorul, dezinteresat, generos, plin de toate darurile. Memorialistul își face cu complezență traiectoria vieții, își fixează stilurile, își pune singur note, cu un subiectivism care nu-i contrar artei, dar care nu are la îndemînă un talent caricaturistic grandios. În schimb

E. Lovinescu e un bun anecdotist, compunînd mici scene dramatice valabile în mimica şi rîsul conţinut, precum e aceea avînd ca obiect pe Vlaicu.

Tudor Arghezi

Valoarea poeziei argheziene stă în primul rînd în adîncimea perspectivelor interioare. În *Testament* se începe cu ideea legăturii între generaţii, se accentuează asupra sforţării pe care o depune natura spre a obţine un rezultat, apoi ochiul are o viziune de sus a germinaţiei antropologice. Strămunii vin din noapte prin gropi şi rîpi, bătrînii se tîrăsc pe brînci, iar trudnicul lor efect este un morman de oseminte vărsat în poet:

Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decît un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la strămunii mei pînă la tine
Prin rîpi şi gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci,
Şi care, tînăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

După aceea poemul apare ca o estetică, plină de probleme şi de puncte: arta argheziană e făcută din „veninuri", „înjurături"; veninul s-a preschimbat în miere, lăsîndu-i-se puterea:

Am luat ocara, şi torcînd uşure
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.

Procesul concentric e infinit. Unii au voit să insinueze că poezia lui Arghezi e „minoră", dar ea, dimpotrivă, e dominată de probleme grave, dintre care cea mai frecventă e aceea a creaţiei sempiterne. Un fapt atît de umil ca încolţirea cartofilor e prilejul unui cîntec suav al maternităţii vegetale:

Îmbrăcaţi în straie de iască
Sunt gata cartofii să nască,
S-au pregătit o iarnă, de soroc,
Cu cîrtiţile la un loc,

Cu întunericul, cu coropiința și rîmele,
Și din toate fărîmele
Au rămas grei ca mîțele,
Umflîndu-li-se țîțele.
Auzi?
Cartofii sunt lehuzi.

Se poate ghici în înmulțirea prin negi procesul magic al nașterii prin cristalizare, nativitatea în regnul mineral al smaraldelor. În *Blesteme* (tema are tradiție în literatura noastră), partea revelatorie este viziunea luptei între organicul divin și înmulțirea dezordonată, parazitară, replică diabolică la nativitatea cartofilor și smaraldelor, urmare la geneza mușiței pe care a invocat-o cu altă ocazie poetul:

Pe tine, cadavru spoit cu unsoare,
Te blestem să te-mpuți pe picioare.
Să-ți crească măduva, bogată și largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targă.
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciorul.
Oriunde cu zgîrciuri ghicești mădulare,
Să simți că te arde puțin fiecare.
Un ochi să se strîngă și să se sugrume
Clipind de-amăruntul, întors către lume.
Celalt să-ți rămîie holbat și deschis
Și rece-mpietrit ca-ntr-un vis.

Un alt aspect profund este sentimentul de oscilare materială între două lumi cu densități deosebite, de osmoză între spiritual și material, amîndoi termenii luați ca momente îndepărtate ale aceleiași materii. Cerul și pămîntul sînt două vase comunicante, materia fiind permeabilă prin spirit și spiritul arătînd tendințe de degradare. În *Vînt de toamnă* întrepătrunderea celor doi factori ia forma unei stranii beții, asemănătoare cu amețeala produsă lui Dionis de aromatele și geologia edenică a lunei:

E pardosită lumea cu lumină,
Ca o biserică de fum și de rășină,
Și oamenii, de ceruri beți,
Se leagănă-n stihare de profeți.

În *Cîntec de boală*, urmarea întrepătrunderii este tînjirea, senzația de evaporare. Poetul a băut dintr-un pahar divin și,

îmbolnăvit, se simte ca un ciur prin găurile căruia fiinţa lui prefăcută în ceaţă se risipeşte:

Domnul, Dumnezeul mare
Mi-a umplut două pahare
Din cerescul lui rachiu
Scos din lună c-un burghiu.
Şi-n fiecare pahar
A lăsat şi-un drob de har.

Amîndouă-s ale tale,
Zise Domnul: Ia-le, bea-le!

După ce m-a-mpărtăşit
Insul mi s-a risipit,
L-am pierdut jur-împrejur,
Ca o ceaţă dintr-un ciur.
Şi-am rămas pribeag în boare
Ca un miros fără floare,
Al căreia lemn uscat
Rădăcina şi-a uitat.
Ca un foc fără cărbune,
Ca un fum fără tăciune.
Sfintele sale potire
Au intrat în clocotire,
Sufletul îmi umblă beat
Pe subt veac şi peste leat.
Şi de sfîntă băutură
Mă ia cu frig şi căldură.
Carnea n-ar fi mai bolnavă
Dac-aş fi băut otravă.

Cu *Flori de mucigai* Arghezi începe o poezie de savoare, presupunînd un cititor pregătit. Punctul de plecare îl formează observarea limbajului, cu un puternic miros argotic, al puşcăriaşilor. Impresia de veselie, dealtfel savant dozată cu cel mai autentic lirism, nu e falsă. Amestecul seriozităţii cu bufoneria e în linia Anton Pann. Efectul artistic constă în surprinderea suavităţii sub expresia de mahala. E vorba de un dialectalism, asemănător aceluia napolitan al lui Salvatore di Giacomo sau acelui roman al lui Cesare Pascarella, în care cu cît expresia e mai grotesc tipică, cu atît vibraţia autentică e mai suprinzătoare. Aceşti hoţi, borfaşi, ţigani au

toată gama lirică a umanității și o execută pe instrumente ce produc o duioasă ilaritate, într-o limbă indecentă, argotică, cum e cazul în delicata explicație mitologică a frumuseții unui „fătălău":

O fi fost mă-ta vioară,
Trestie sau căprioară
Și-o fi prins în pîntec plod
De strigoi de voievod.
Că din oamenii de rînd
Nu te-ai zămislit nicicînd,
Doar anapoda și spîrc,
Cine știe din ce smîrc,
Morfolit de o copită
De făptură negrăită
Cu coarne de gheață,
Cu coama de ceață,
Cu ugeri de omăt —
Iese așa fel de făt.

Horele, în ce au mai original și mai serios valabil, intră în definiția folclorului pur, tratat ca simplă formalitate plăcută ochiului și urechii. Tema e o vitalitate excesivă, care caută descărcare într-o mișcare exuberantă, într-o horă. Danțul e sau infantil, animist, întemeiat pe ceremonia enigmelor, sau persiflator, bufon:

Ce-e cercul? — Un pătrat.
Cum e unghiul? — Crăcănat.

Un cățel? — E un purcel.
Ce-i altfel? — Tot ce-i la fel.

Sunt acum încredințat,
Tînăru-i om învățat,
Zice Președintele,
Potrivindu-și dintele.

Proza lui Tudor Arghezi intră în sfera liricului și ar fi nedrept s-o judecăm altfel. O mare parte din compuneri sînt pamflete sterilizate, fără direcție reală. Slujindu-se de nume fictive, umflînd realitatea, intrînd în plin fantastic, diatriba argheziană depășește într-atît intenția de a vulnera, încît rămîne o construcție valabilă în sine, expresie cel mult a unei

gratuite înverşunări de imagini. Este evident că în *Icoane de lemn* sînt zugrăvite figuri reale din clerul român contemporan cu tinereţea scriitorului, însă cititorul nu simte curiozitatea identificării, fiindcă pamfletarul încadrează pe om unui tip a cărei monografie sintetică o face, urmărind personalitatea umană în rigidităţile ei, ca pe un mecanism şi uneori un sistem de aparate, aplicîndu-se acelaşi procedeu şi în domeniul psihologicului, unde, subliniindu-se sistematica gîndirii, se ajunge pornind de la premise false la un monstruos al dialecticii. Scriitorul se coboară minuţios la detalii, pe care le măreşte independent, făcînd din ele nişte reprezentări suficiente. În maşinăria prin care se degradează unitatea biologică a pisoiului părintelui Damian, limba, laba, nasul, ochiul formează momente de uimire şi de atenţii plastice. „Abjecţiunea" de care s-a vorbit atîta nu e decît un program artistic de a folosi, ca în pictură, orice coloare indiferent de proveniența ei, dealtfel în tradiţia bisericii, care exaltă materia înjosită, spre a zgudui spiritul. Starea sanitară a arhimandritului care şi-a frînt piciorul său murdar este tot atît de pură, plastic, ca şi jegurile şi pieile arse ale realiştilor din clasa lui Ribera şi Murillo. Cîteodată totuşi se exagerează. În *Tablete din ţara de Kuty*, Arghezi dă pamfletului atmosfera fabuloasă din opera satirică a lui Swift şi a utopiştilor în genere. Ostilitatea e absorbită în mituri. Uitînd punctul de plecare critic, poetul se instalează în fantasticul grotesc, determinîndu-şi o biologie, o psihologie, o filologie şi o politică extravagant de noi, admisibile în sine. În domeniul psihic (satirizare în fond a unui fost primar) se admite următoarea mentalitate, ducînd la o edilitate de un gratuit sublim:

„La masă, aflarăm concepţiile acestui bărbat de iniţiative, care nu voia să închidă ochii fără să se reformeze oraşele după norme noi. El dorea să strîngă şi să sorteze edificiile de acelaşi fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile adunate din toate părţile într-un Parc al Statuilor, şi de asemeni canalizările şi bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit şi administrat laolaltă decît separate.

Canalurile de pildă trebuiau scoase din pămînt ca să nu-l mai incomodeze şi îngrămădite, ca şi şantierul unei fabrici de tuburi de beton, la diametrul şi lungimile lor, în stive

demonstrative în mijlocul unui parc cu lac, iar becurile electrice aveau să fie scoase din oraş şi îngropate în lac ca să-l lumineze pe dedesubt în culori. Toate lucrurile la locul lor, este principiul Primarului General. E o simplificare şi o reorganizare a vieţii. Avînd de pildă 250.000 robinete de apă la un loc, debitul poate fi matematic supravegheat şi anarhia răspîndirii lor în tot oraşul suprimată. Primarul a fost impresionat de vechiul simţ de grupare din Babilonia, unde toţi elefanţii de piatră ai unei regiuni erau puşi alături pe două rînduri, ca să păzească intrarea în templu. Ceea ce izbutise deocamdată era fericitul ansamblu al felinarelor pe care le-a transportat din municipiu pe un deal, lipind lămpile una de alta".

Adevăratul nucleu al pretinsului roman *Cimitirul Buna-Vestire* este capitolul despre învierea morţilor, ce pare a fi inspirat din cazul de la Maglavit şi conţine atitudinea scriitorului faţă de miracol. Biserica oficială ce respinge anomalia, neprevăzută în texte, e confruntată cu credulitatea babelor. Remarcabilă, afară de măreţia halucinaţiei, este posibilitatea raporturilor sociale ieşite din noua ordine de lucruri. Turburarea autorităţilor, răsturnarea vieţii zilnice sub imperiul miracolului sînt văzute cu un mare simţ al evenimentelor fantastice. Apocalipsul cel mai grandios se amestecă cu ironia, în pagini excepţionale.

Demostene Botez

Fundamentul poeziei lui Demostene Botez este „sentimentalismul", proclamat cu onestitate chiar de poet în subtitluri justificative, ca spre a preîntîmpina discreditul cu care critica primeşte o astfel de atitudine. Sentimentalismul nu e ingenuu, şi controlat de inteligenţă devine o slăbiciune persiflată. O aplicaţiune a acestui soi de sentimentalism consimţit, de care poetul se lasă cu ruşine invadat, este în acea poezie a plictisului duminical şi provincial, care e o ramură a simbolismului. Cheiurile, orăşelele defuncte ale lui Rodenbach îşi găsesc un corespondent în oraşele glodoase şi despopulate ale Moldovei. Iaşul devine o cetate

moartă, un Bruges în drumul Crîmului. Dealtfel aci e un romantism degenerat. Tot ce e grandilocvent romantic şi sfîşietor academic în ordinea sentimentului e surprins cu o înduioşată ironie în mediu burghez, provincial. Se subliniază deci grotescul sublimităţilor degradate, solemnitatea în caricatură, demodarea, banalitatea, fără a se apăsa umoristic, numai cu o uşoară comprimare intelectuală a unei emoţii prea vibratile prin natura ei. La acest contrast se adaugă elemente lirice prin ele înseşi, ca decrepitudinea autumnală, pustietatea, monotonia, caterinicile cîntînd pe străzi pustii, dumineca, zi de gală a micii burghezii şi a servitorilor şi de urît pentru intelectual. Acum „sluga" e lovită de răul veacului şi în loc de a medita lamartinian pe marginea lacului contemplă uliţa:

O după-amiază de duminică şi soare,
Cu lucrători ce ieşă la plimbare,
Cu-o slugă tristă care stă în poartă
Privind pe uliţa pustie, moartă.

Călugăriţele beghine din poezia flamandă, care prin mergerea lor în şiruri sugerează monotonia şi recluziunea, lipsind în Iaşi, sînt înlocuite cu copii de şcoală, sau chiar cu studenţi:

Copii de şcoală ce se ţin de mînă
Poartă şi-n această duminică prin soare
Neurastenia lor de-o săptămînă
Ca nişte bolnavi ieşiţi pe trotuare.

*

Pe o stradă goală urcă-ncet,
Strînşi într-o ritmare indolentă,
Mînă-n mînă-o fată şi-un băiet,
Poate, un student şi o studentă . . .

în vreme ce Liceul Internat şi Seminarul iau locul beghinajului:

Fiindcă e duminică, seminarişti
Tot stau în frig uitîndu-se pe la vitrine,
La ceasornice de nichel, la rubine . . .
Şi la Internat se-ntorc copii tăcuţi şi trişti.

Se mai cîntă de asemeni iarmaroacele, birturile, cafenelele (substituindu-se, în evocarea tragicului cotidian, cheiurilor,

suburbiilor belgice), albumele, băncile de şcoală, ceasornicele, pianinele, natura moartă în genere.

Adrian Maniu

Poezia lui Adrian Maniu e triumful stilisticii şi al manierei. Ca un nou Crivelli, poetul se întemeiază mai cu seamă pe contururi şi invenţii de atitudini ceremoniale şi, deşi nu în teme, el este primul poet bizantinist, precedînd cu un deceniu pe Lucian Blaga. Preferinţa este de la început pentru poemul-panou ori gravură. Cutare poezie nu-i decît comentarul unei icoane primitive în tonuri tari, galben, albastru, roşu, negru, alta e un panou procesional (fecioare, cavaleri, copoi, ciute, fazani). Într-o baladă vedem un cal roşu şi un oştean cu suliţă de lemn. În alt loc un împărat cu ochi verzi şi roşii trece pe uliţi pline de rufe albe. Ca şi Th. Gautier, Adrian Maniu e un artist plastic refulat care se consolează în poezie. Ca pictor în cuvinte el e însetat de aurărie, de colori focoase şi de hieratism linear (stil de icoană). În *Salomea*, poem cu teribilităţi, ne întîmpină miniul:

Să vie Salomea
Ca un şarpe, tîrîndu-se spre strachina cu lapte,
Cu ochi de aur în aurii inele,
Cu pleoape de cerneală,
Cu tîmplele înrămurite de vine verzi ca fierea,
Cu unghiile vopsite-n fapte.

Nocturnele sînt pentru ochi mai curînd decît pentru urechi:

Luna e o pată de sînge, stelele picături de apă
aburite pe geamul cerului.
Stelele sunt note de muzică.
Luna e o hîrcă de mort pe o pernă de catifea aurie.
Luna e un solz de peşte...
Şi nu vezi, se apropie!
Cine se apropie? ... A-oo... A-uu... A-aa!...

Figurile de ceară conţin metafore în serie într-un fericit joc de artifiţii:

Amurg
Dama cameliilor a scuipat sînge.
Vulturii pe stînci
Presse-papieuri pentru poeţi.
Boul
Unu căruia i-a pus coarne soarta.

Poezia lui Adrian Maniu exală un puternic miros de vopsele. Afară de asta poetul ia un aer extrem de naivitate, amestecînd proza cu poezia, simulînd ca într-un dicteu automat stîngăcia infantilă, fără a renunţa la policromie. Lîngă circul alb, un ţigan negru bea la o masă cu şervet vărgat, proiectat pe cer violet. Tristeţa autumnală se rezolvă în tonuri de iarbă uscată şi pete de roşu pe vitele albe. Sanatoriul nu e ales decît pentru efectele de alb şi pentru infantilismul bolnavilor:

Iarna cu zăpezi de argint are să vie . . .
Eu mă simt atît de obosit, atît de obosit.
În spitalul ăsta, cearceafurile par de hîrtie.
Ei mi-au luat hainele, pentru că nu mai am de trăit.

Ieri îţi făcusem încă poezii,
Cu versuri dulci, triste cum îţi plac ţie,
Şi cum ai multe, dacă le mai ţii . . .
Vai, ce amară doctorie.

Ingenuitatea se preface pe încetul în sens al miraculosului şi în hieratism creştin. În tîrg servitoarele, ca şi săvîrşind o taină, se spală pe picioare. Măgarul cu cruce pe spate, pătruns de calitatea sa de simbolizator al inocenţei, paşte cu umilitate. Apare şi cîte-un detaliu ortodox. O călugăriţă trece în barcă pe o baltă foarte stilizată cu miraculoşi crapi vizibili:

Prin dimineaţa brumată de-argint,
Luntrea, vîslită de-o călugăriţă,
Chemată lunecă, la clopot, pierdut peste zări.
Trec crapii negri prin adîncul verde,
Raţele ţipă undeva în ceruri nevăzute . . .

Adrian Maniu a refăcut, cu o tehnică mai pronunţat picturală şi cu luciri de icoană, tabloul vesperal din *Zburătorul* lui Eliade:

Sătulă e cireada toată. A-ngenuncheat lîngă fîntînă,
Boi mari, în freamătul de iarbă, clipesc din ochii fumurii,
Izbind cu cozile în muște. Tălăncile domol se-ngînă,
Cît graurii, scîntei de soare, s-au fugărit pe bălării.

Fîntîna cumpăna destinde ca o lăcustă. Ziua moare . . .
Un taur se ridică negru, în seara galbenă mugind,
Și-și roade coarnele de crucea ce tremură scîrțîitoare,
Cu un Hristos, ce-n zugrăveală stă slab, uscat și suferind.

G. Topîrceanu

Autor de „parodii originale" care dovedesc un proces mimetic superior, G. Topîrceanu (1890—1937) poate crea sub aparența de pastișă. Parodia după Al. Depărățeanu, *Viața la țară*, are o idee proprie, aceea a inconfortului rural, și o plastică personală:

Cînd te duci pe drumul mare
La plimbare,
Este praf de nu te vezi.
Trec, mișcind domol din coadă,
Spre livadă,
Ale satului cirezi.

Poetul are fiorul solitudinii silvestre, sentimentul solemn al geologicului, verificabile chiar în poeziile cu ușor aspect umoristic, cum e *Balada popii din Rudeni*, dioramă în aer nemișcat ca o scenă hibernală din pictura olandeză:

Bolta sură ca cenușa,
Codrii vineți — dorm adînc,
Sună numai căldărușa
Atîrnată de oblînc.
Bate Surul din potcoavă
Drum de iarnă, fără spor,
Calcă rar și cu zăbavă
Lunecușuri de pripor.
Și-n tăcerea care crește,
Adîncit ca-ntr-o visare,

Popa cînd şi cînd şopteşte
Legănîndu-se călare . . .

Interesante şi înrudite cu poeziile în ton popular ale lui Eminescu sînt tablourile de viaţă pastorală, pline de senzaţia învălmăşirii animale şi a plăcerilor aspre:

S-au ivit pe rînd în soare
Jos, la capătul potecii,
Turma albă de mioare,
Noatinele şi berbecii.

Sunet de tălăngi se-ngînă
Subt poiana din Fruntarii,
Zăboveşte-n deal la stînă
Baciul Toma cu măgarii.

El se pleacă din cărare
Şi tot leagă şi dezleagă,
Cumpăneşte pe samare
O gospodărie-ntreagă:

Maldăr de tărhaturi grele
Cu dăsagi, căldări şi pături,
Că de-abia pot sta sub ele
Doi măgari voinici alături.

Elementul nemişcării, al paraliziei produse de soare asupra unui suflet readus la simplitatea vegetativă a floarei şi insectei, prevesteşte, în *Rapsodii de vară*, panismul lui Blaga:

Salcîmii plini de floare
Se uită lung spre sat,
Şi-n soare
Frunzişul legănat.

Le-atîrnă ca o barbă . . .
Acolo mi-am găsit
În iarbă
Refugiul favorit.

Acolo, ca-ntr-un templu,
De-atîtea dimineţi
Contemplu
O tufă de scaieţi . . .

Prin ierburile crude,
Sub cerul fără fund,
S-aude
Un bîzîit profund.

Şi pînă la amiază
Pămîntul incropit
Vibrează
Adînc şi liniştit.

Din păcate aceste însuşiri lirice sînt sporadice şi poetul se lasă prea des în voia unei simple prestidigitaţii prozodice.

Otilia Cazimir

Influenţată uşor de G. Topîrceanu, dar mai nestînjenit lirică, poezia Otiliei Cazimir are înrudiri cu sentimentalismul lui Demostene Botez, cu beţia de arome a lui Pillat, cu orgia de flori a simboliştilor. Nota particulară a poetei este însă o mare prospeţime de impresii în perceperea înfloririi şi dezagregării materiei. Sosirea lemnelor de la pădure deşteaptă senzaţia esenţelor:

În mers greoi şi clătinat,
Căruţele cu lemne mi-au adus
Din codrii Bîrnovei, de sus,
Şi în ograda mea au descărcat
Mireasmă proaspătă şi tare de pădure.

Melcul putred găsit sub frunze e prilej de meditaţie aproape tactilă asupra misterului creaţiei:

Azi am găsit subt frunzele uscate
O galbenă căsuţă de culbec,
Uşoară, cu lăuntrul alb şi sec,
Pe care nimeni n-o mai poartă-n spate.

Făptura care-a stăpînit în altă vară
Spiralele de calcar răsucit,
Spre toamnă, singură, s-a oblonit
Şi-n adăpostul ei s-a strîns, să moară . . .

Un melc cu trupul cenuşiu de gelatină
Şi-a dus o vară-ntreagă prin grădină
Viaţa lui obscură şi timidă.
Şi împotriva cerului ostil
Avea căsuţa asta translucidă, —
Atîta de subţire şi de fină
C-ar fi strivit-o-n palme un copil.

Aproape totul, casa copilăriei, vremea bunicilor, e reconstituit în mijloace olfactive. Odaia iubirii e miros de gutui şi mere, iatacul bunicului iz de gutui şi tutun:

Aş aştepta să iasă din scrinul vechi de nuc
Feliile de pîne cu dulceaţă
Şi vrafurile cărţilor cu poze
În care-aş regăsi, subt scoarţe moi de piele,
Poveştile copilăriei mele.
Şi pe divanul cu cretonul înflorit cu roze,
Aş adormi-n iatacul cald şi bun,
În miros de gutui şi de tutun...

Oglinzile sînt senzaţie rece de apă stătătoare, cerdacul, un lemn viu ca un corp de vioară, sonor de greieri:

— Cerdac sonor, aici, în viţa ta,
Întîrziam în fiecare sară
Şi lemnul vechi subt paşii mei vibra
Cu rezonanţe calde de vioară.
Subt treapta ce se clătina, plecată,
Cînta strident un greier într-o vară
(Un sfredel într-o scîndură uscată...)
Şi sus, prin crengile de nuc, se rătăcea
În fiecare sară altă stea.

Claudia Millian, Alfred Moşoiu

Poezia Claudiei Millian se caracterizează printr-o vizune decorativă a lumii, fastuoasă, exotică, desfăşurare vitalistă de tapete şi mătăsuri cu figuri de o mare imaginaţie a coloritului.

Alfred Moşoiu (1890—1932) face elogiul florilor în spirit simbolist, însă anemic. O singură dată are un accent delicat:

... Un clopot bate-n mine şi-l ascult,
Şi creşte glasul lui ca un tumult,
Şi lămpile îmi par făclii de ceară ...
Ceva din mine moare-n astă seară ...

Al. A. Philippide

Socotit multă vreme modernist al metaforei, Al. A. Philippide lua totuşi poziţie împotriva modernismului. Imaginea în poezia lui nu e un element de bază ci un simplu şi firesc accesoriu. Sufletul îi e în marea contemplaţie, în ceea ce criticii numesc „speculaţie":

Cînd suflă-n mine vîntul cel curat
Venit din Alpii cugetării pure,
Sunt în adîncul meu ca o pădure
Din care păsările guralive au zburat.

Poetul fuge după năluca Gloriei, văzută romantic, ca o putere demonică:

O simt mereu în mine cum se zbate
Şi gheara ei sub fruntea mea străbate
Şi-mi răzvrăteşte gîndurile toate ...

Mă scurmă gheara-i otrăvită şi adîncă;
Şi sufletul, bucată cu bucată mi-l mănîncă;
Şi-n mine-ntemniţată ca-ntr-o cuşcă
Zbiară şi muşcă ...

Apoi aspiră la voluptăţi mai sublime, la topirea în flacăra solară. Spiritul îi e zbuciumat de duhuri negre, de „visul rău", şi atunci scăparea este într-un Crin grandios, sau, bolnav, îşi caută vindecarea în extirpaţiune:

Mi-e bolnav cugetul şi-aş vrea să-l rup —
Cum rupi unui păianjen un picior!

Aci întunecat, spiritul merge în noapte ca pe corăbii cu felinare verzi, aci purificat, alunecă pe o luntre serafică cu un crin la cîrmă. Viaţa poetului este astfel o veşnică trecere din negru în alb (dispoziţiune romantică), din crunte melancolii în extaze şi jubilări. Vîntul bătînd într-o clipă de umoare

neagră capătă guri de cîini lătrători, se înfurie ca un taur şi urmăreşte pe poet cu chemarea lui dureroasă: hau-hau. Dimpotrivă, în momente euforice, clopotele duminicale îşi propagă pe cer sonoritatea cu atîta glorie încît Universul întreg pare convertit într-un vîrtej de sunete mergînd spre soare şi ameninţînd să se prefacă într-o înspăimîntătoare grindină de aramă.

În ultimele versuri, această inspiraţie care îşi găseşte un corespondent în neoromantismul german, maturitatea apare viguroasă. Strofele, tot austere, aride, au o cădere grea şi festivă. Ceea ce mai înainte putea să apară ca problemă are acum vibraţia unei situaţii ineluctabile. Unica temă rămîne mereu spaima întunecată de moartea individuală şi de stingerea universală. Gheara setei de glorie se converteşte în speranţa amară că Poezia poate fi o cale de mîntuire:

M-atîrn de tine, Poezie,
Ca un copil de poala mumii,
Să trec cu tine puntea humii
Spre insula de veşnicie
La capătul de dincolo al lumii,
Mă vei lăsa acolo singur
Alături de toţi morţii lumii?

De aci dispreţul pentru poezia măruntă:

Silită poezie — a vremii noastre,
Într-adevăr prea mult a vremii noastre
Şi prea puţin a vremurilor toate,
Rugină nefolositoare
Sufletelor viitoare,
Te văd în timpuri foarte-apropiate
Zăcînd printre unelte demodate,
Maşină cu-ntrebuinţări uitate,
Mai nebăgată-n seamă în giulgiul tău de praf
Decît montgolfierii sau primul hidroscaf!

Veritabila lirică e aceea cu rezonanţă de violoncele, cu perspective de atlase, măsurată cu veacurile:

În piaţa public-a simţirii noastre
Răcnesc trompetele tembele,
Dar unde-s visurile-albastre,
Rănite vechi violoncele
Care cîntau în sufletele noastre?

Deschideți iară vechile atlase;
Pornim spre zările miraculoase,
Dar nici un vers pentru contemporani!
Și poate-așa din nou ne vom deprinde
Să socotim cu veacuri, nu cu ani.

Poetul rîvnește să fure coasa Timpului spre a se sustrage morții:

Să-ți fur sinistra coasă, o, Timp, mi-a fost mereu
Cea mai nepotolită din dorințe, . . .
De ce ? Mă simt în centrul cît și-mprejurul meu
Asemeni unei largi circonferințe . . .
Și nu mai am nevoie de ajutorul tău!

În această lirică intră gravități de poezie clasică și, fără să fie vorba de vreo înrîurire formală, se simt aripi de Edgar Poe, Baudelaire, Novalis și Hölderlin. Viziunea din cutare poezie, începînd cu descrierea unui cartier dezolat de mahala cvasi-londoniană, e de tehnică dantescă. Poetul mînuiește gnomismul cu măiestrie:

Voi fi atuncea unul dintre
Acele anonime duhuri
Care se-nghesuie să intre
Pe poarta marilor văzduhuri.

*

Am fost mai singur decît niciodată,
Un Robinson cu insula în suflet.

În lirica lui somptuoasă și neagră, Al. A. Philippide e un mare elegiac.

Camil Baltazar

Sanatoriul servește în poezia lui Camil Baltazar, fizic simulat, ca simplu pretext de coordonare a unor emoții universal umane: înfrățirea cu semenii care suferă împreună cu noi, presimțirea morții, melancolia autumnală etc. În figurarea sentimentelor, poetul are tehnica sa caligrafică, hieratismele, peisagiile de producție și gesticulațiile sale. Tocmai

această supunere a sincerității într-un sistem face valoarea poeziei. Întristatul ia poza tuberculosului într-un pat de sanatoriu, dînd mîinilor un gest stilizat:

> ... și ca să ne simțim mai bine
> vom împleti mîinile în chip de frățînătate.

Morții iau poziții smerite de sfinți adormiți în duh de fericire, iar bolnavii se îngrămădesc să-i vadă, cuvioși ca niște arhangheli prerafaeliți:

> Asară mi-a murit vecinul de pat,
> acum odihnește în capelă,
> în straie albe stîngaci îmbrăcat.
>
> Bolnavii cari au venit să-l vadă
> l-au compătimit cu ochi tăcuți — și-apoi smerit
> s-au strecurat pe ușa capelei.

În această ceremonie a cucerniciei jălalnice, mișcarea, expunerea, impoziționea mîinilor sînt esențiale. Acustica e fină, asociată cu fenomene fulgurante, într-o ritmică moale, încetinită, elementele fiind ninsoarea, ploaia măruntă, cristalul, sideful, violinele, poleiala, zăpada, scama, borangicul, chihlibarul. Dintr-o sensibilitate excitată și din excesul de lamentație poetul scoate un fel de euforie a delirului blajin, lăsîndu-se extaziat de viziuni procesionale, de ceremonia anticipată a morții:

> Și poate că, voind să mă așeze în capelă,
> mă vor purta descoperit prin grădină,
> și cum mă vor plimba tăcut pe alei,
> în dimineața vibrînd ca o coardă de violină,
> se va pleca o creangă de copac,
> umbrindu-mi fața cu tăcere
> și sărutîndu-mă blajin cu floare albă
> ca o tîrzie și cuminte mîngîiere...
>
> Cum mă vor fi lăsat să hodinesc puțin —
> cu fața galbenă — brodată-n albul Aprilin,
> va fi atîta liniște în jurul meu,
> creanga va sta boltită asupră-mi cu teamă.

Lipsite de elementul durerii, micile poezii din *Flaute de mătase* cultivă un serafism infantil într-un soi de paradis mi-

niatural, făcut din substanțe pure și grațios sonore. Universul e făcut din clinchete, străfulgerări, unde, arome, elemente în genere diafane și impalpabile, ori măcar sublime. Aci găsim: zăpadă, mătase brumată, pene albe, narcise, căprioare, tapete verzi, clopoței, șipote, garoafe, porumbei, fildeș, harfe, ametiste, opale, sicrie de aur, zurgălăi, clopote. Din ele poetul construiește o zonă cu heruvimi plutind în candori și melodii:

Taci lin,
îngerii serii vin,
seara vine
și-a căzut zăpadă.

★

De ce te-aș plînge?
acolo unde ești
sunt îngeri, cu ușoare calești de fluturi,
sunt fetițe care spun toată ziua rugăciuni
și seara adorm cu povești de mătase brună pe ochi.

★

Seara de poposea lină, ca un coșciug de îngeri
dus pe drumuri albe de heruvimi,
ochii tăi își întristau albiile și apele.

★

Să-ți aduci aminte și să te tîngui,
cînd tilincile vor muri irosite pe întinderi,
să-ți aduci aminte și să jălui
cînd amurgul, sîngerat, va îngenunchea pe îndelete.

În *Biblice* poetul se reînnoiește coborînd în plin Vechi Testament, căruia cu fondul său ebraic îi dă vibrații de o puternică autenticitate:

Neagră sunt și pulpa mea de smoală,
șoldul cald caval și umerii lăute,
m-aș da ție toată goală,
fericită în rușinea coapselor durute.

★

Duce-te-oi în casa maicii mele,
pat de mușchi ți-oi face, chiparoși și ierbi,
te-oi adulmeca în sfiiciune și smerenii grele
cum adulmeci sperioșii cerbi.

Aron Cotruș

Aron Cotruș e din familia poeților barocului giganticului, ai mesianismului apocaliptic (linia Walt Whitman, Verhaeren, Blok, Bjelyj, Esenin), dealtfel printr-un impuls organic:

> Daruri ce-n veci nu adorm
> mă-ncing, nu mă lasă să dorm,
> mă-mping spre tot ce-i enorm . . .

Toate dimensiunile universului sînt sporite, sufletul funcționează la o tensiune ridicată. Poetul cîntă „catedrala" lui sălbatecă, pădurea, bivolii:

> Pe șesul vast, prin sclipitor noroi,
> se mișc-ursuzi, cu pași înceți, greoi,
> prin stuful de la margine de baltă . . .

caii pe pustă:

> Plîng vînturile . . .
> Mînjii se joacă și nechează
> Și pusta-ntreagă plînge în dulcea după-amiază,
> Iar iepele robuste
> Pasc lenește-n răcoarea nemărginitei puste . . .

minerii văzuți ca niște forțe sănătoase ale animalității umane, în fine ereditatea însăși ce alimentează această nepotolită sete de viață:

> Ce tainice, străvechi, nebiruite, vii porunci haine
> Se războiesc în trudnicele-mi vine,
> De nu găsesc un loc în care să mă simt la mine? . . .
> Ce blesteme,
> Ce patimi fără nopți și fără număr,
> Mă sbiciuie, mă-nvolbură, mă hărțuiesc, m-apasă,
> Mă prigonesc să merg,
> S-alerg,
> Să fiu de-a pururi și niciodat'
> La mine-acasă? ! . . .
> Au fost străbunii-mi hoți de cai? . . .
> Au fost ciobani pribegi,
> Stăpîni, fără hîrtii de stăpînire pe pămîntul țării-ntregi? . . .

Cu *Mîine*, Aron Cotruș a început o variantă nouă a poeziei sale, scurtă, amenințătoare și profetică, cu subînțelesuri. E o poezie-manifest cu aere instigatoare, regretabil de oscilantă în țeluri. Plugarii sînt ridicați împotriva „mîrșavilor ciocoi", îndreptați împotriva orașului „de trîntori și mișei" cu insinuații de acestea:

Ioane, ia seama bine!
țara aceasta se razimă pe tine.

*

Ioane,
ești unul,
poți fi milioane,
vrerile tale nenfrînte
să nu le-nspăimînte
nici temnița, nici tunul...

În ciuda excesului de bravade și profeții, acel soi de autobiografie apăsată, brutală, produsă în numeroase variante, este foarte original:

Io,
Pătru Opincă,
ce-ntr-atîtea moșii n-am doar o șirincă,
înfrunt strîmbele legi și năpasta
și-n răzmerița ce-n mine crește,
sudui vîrtos, mocănește,
și scuip pe toată rînduiala asta!...

I. Valerian

O mică notă personală aduce I. Valerian, poet acustic, cu preferințe pentru lugubru, în *Caravanele tăcerii*, în măsura în care evoacă pustiurile sahariene:

Vin caravanele ce le-am crezut pierdute
În zarea țărilor necunoscute
Și-aduc poveri de fildeș și de aur...
Și cum alunecă alene,
Purtînd tăcerea păturită pe surile spinări,
Par șiruri de corăbii ce se întorc din larg,

Greoaie — fără de catarg,
Alunecînd ca într-un vis bizar
Spre-un port imaginar.

G. Bărgăuanu

G. Bărgăuanu cîntă migrația vehiculelor cu roadele pămîntului (care cu grîu, butoaie de vin, putini de scrumbii, stoguri de fîn), și deși materiile sînt prozaice, tonul are solemnitate, învederată în acest cîntec al săniilor:

Alunecînd pe roase tălpi de lemn,
Înaintează săniile către-un semn
Pe care marginile codrului îl fac
Cu cîte-o mînă albă de copac.

În inima pădurilor adînci
Subt albe policandre înghețate,
Ca niște urme de comori uitate,
S-ascund grămezi de lemne printre stînci.

Virgil Moscovici, D. N. Teodorescu

Simbolist în fond, Virgil Moscovici a evocat contemporan cu Ion Barbu marile forțe cosmice, *Ghețarul*, *Caverna*, *Lava*, *Cascada*, *Potopul*, *Apele*, nu fără vigoare.

Poeziile lui D.N. Teodorescu sînt sentimentale și fără sînge. Sînt grațioase însă cîteva creionări: „zmeul rupt", ca simbol al zădărnicirii aspirațiilor infantile, corăbiile de hîrtie, modestă imagine pentru versurile cu care poetul înțelege să înfrunte moartea:

Privind în mine și privind departe,
Din foile sortite pentr-o carte,
În așteptarea orei ce-o să vie,
Pornesc în larg corăbii de hîrtie.

INTIMIŞTII

G. Rotică

Intimismul lui G. Rotică constă într-o erotică sfioasă de om sănătos, care profesează un romantism de interior, evocînd, de pildă, rochiile femeii:

La tine-n seara asta cum mă gîndesc o ploaie
De foşnete coboară şi trista mea odaie
Mi-o umple cu parfumuri, cu graţii şi mătasă:
Sînt rochiile tale ce le aud prin casă.

Ignotus

Ignotus (Dan Rădulescu) e un naturalist pentru care poezia înseamnă un moment de reculegere după munca de laborator. Inspiraţia cu totul nesilită şi-a definit-o poetul singur:

Gîndiri, imagini . . . Vede ochiul, se sapă lucru-n amintire,
Iar anii trec. Se schimbă multe, la multe iar le pierzi de ştire.
Crezi c-ai uitat . . .
E zi de toamnă. O ploaie tristă bate-n geamuri,
Eşti trist de toată întristarea din cer, din mirişti, de pe ramuri . . .
Cum ritmic picură din straşini şi moare focul în cămin,
Ca nişte şiruri lungi de umbre, lin, amintirile revin,
Ţi se perindă-ncet prin minte comoara vremilor apuse,
Şiragul lacrimilor scumpe şi-al fericirilor răpuse . . .

Apar în raza amintirei și se preschimbă cu încetul...
Încet ia pana lui docilă și...
Iată-l inspirat poetul.

Emanoil Bucuța

Adevăratul intimist în înțelesul propriu al cuvîntului este Emanoil Bucuța, care-și cîntă micul univers casnic, femeia dormind pe jumătate dezgolită pe divan, odaia

Cu mari pereți de sticlă aurită,
Cu flori pe piane, jețuri de mătase...

scuturatul cu operația deparazitării icoanelor, frînghia cu rufele copilului. În această poezie a micului sentiment poetul pune pasiuni de anticar, cultivînd manufactura metalică, cu ceva din tehnica lui Heredia. Intimismul lui Bucuța s-a revărsat spontan în foarte imitatele *Cîntece de leagăn*, concepute într-un spirit realist. Părintele își leagănă copilul cîntîndu-i, provocîndu-l cu false disprețuri, făcînd apropieri între impotența lui caricaturală și lumea de basm a poeziei. Procedarea este a picturii, unde pruncul apare, ca la Perugino, în goliciuni naive și miniatural diforme, într-un cerc de magi și îngeri:

Scoți scufița, de zăduf,
Și rămîi cu tîmple goale,
N-ai pe cap decît un puf
Bălăior de lînă moale.

Eu mă uit din colț la el,
În văpaia din fereastră
Aburos și mărunțel
Pe întinderea albastră.

Unde-am mai văzut și cînd,
Ce icoană florentină
Cu un cerc de aur blînd
Pe un creștet de lumină?

Copilul e o miniatură grotească și cheală, în jurul căreia se strîng fluturii, un mamifer nechezător, care a avut însă

aripi, un pui ştirb cu scutece ude către care coboară totuşi zmeii, în ţipătul cocoşilor, şi Făt-Frumos, un ţînc îndărătnic căruia tatăl îi răcneşte ca Achil la Troia, făcîndu-l să dîrdîie cu scutecul urinat în mînă, dar care e fiu de zînă, ocrotit şi salutat de elemente:

Cînd pătrunzi în parc, şi-aprind
Vîrfurile chiparoşii,
Taie — avuzul mustăcind
Şiruri peştişorii roşii.

Cînd prin chioşc visînd cobori,
Peste visurile tale
Trandafiri agăţători
De sub streşini cern petale.

Iar cînd dormi pe perne-n prag,
Ca-ntr-un basm cu zîne line,
Fire de păianjen trag
Plasă scumpă peste tine.

Proza lui Bucuţa e dioramatică, plină de policromie muzeală. *Fuga lui Şefki*, cea mai însemnată dintre naraţiuni, este un tablou încărcat de colori şi amănunte etnografice asupra turcimii din partea occidentală a ţării.

Emil Dorian

Îl imită pe E. Bucuţa, fără aparat artistic, dar cîteodată cu o mai mare, tocmai de aceea, prospeţime de sinceritate, Emil Dorian, în poezii de leagăn unde se cîntă pînă şi „pîntecuţul", buricul, dinţii:

Cînd deschizi guriţa vie
Şi surîzi cu ochi nurlii,
Parcă este o cutie
Pentru mici bijuterii.

Şi sub buza ta frumoasă,
Ispitindu-te să-i iei,
Pe gingia de mătasă,
Dinţii mici sunt doi cercei.

Perpessicius

Întîia culegere de versuri a lui Perpessicius, *Scut și targă*, conținea însemnări pe raniță, cu emoție profundă dosită sub un aer de falsă superficialitate. În fond atmosfera era înrudită cu aceea din poezia lui Rimbaud, specializat în poezia haiducilor nostalgici, setoși de vagabondaj, de intelectualitate și de mirosul crud al ierburilor, iar executații în șanț dintr-o poezie erau rude cu soldatul în putrefacție din *Le dormeur du val*:

Din șanț executații privesc cu ochiul fix
Spre stelele sublime ce ard în depărtare
Și-n recile pupile sticlirile stelare
Trezesc reflexe stinse de dincolo de Styx.

Brăilean, deci apropiat de Bărăgan, poetul are, împreună cu toți muntenii, simțul eternității viguroase a cîmpurilor, indiferente la gunoiul uman:

Florile de pe cîmpie le cosesc mitraliere
Și cu sucurile scurse spală rănile mortale
De eroi căzuți în tină ca și simple efemere
Ce adorm de veci pe-o floare, îngropîndu-se-n petale.

Singură, în tot cuprinsul, flora stelelor polare
Înflorind spontan din ghiolul de argint ca dintr-o seră,
Scutură multiple jerbe și coroane funerare
Peste flori și peste oameni secerați de mitralieră.

Apoi din ce în ce Perpessicius se precizează ca un intimist, scriind direct, cum simte, și luîndu-și ca patron pe Alain Chartier („En, moy n'est entendement ne sens / D'escrire, fors ainsi comme je sens"). Nu compune, ci-și alege temele din imediata experiență iar limba din conversație sau din cărți, cum se-ntîmplă, improvizînd „cărți poștale", însemnări pe albumuri. Așezarea la o masă cu cantalupi, prune, nuci e prilej de poezie. De asemeni instalarea într-o casă, reocuparea locului obișnuit la bibliotecă:

Ce farmec e-n biblioteca izolată!
Plutesc în voia gîndurilor line,
Și mă surprind gîndindu-mă la tine,
Și mă încînt de-această locomoțiune minunată,
Ce îmi permite să ajung cu bine,
Cu toate că-i înzăpezită linia ferată.

Revăd căsuța ta de zarzări adumbrită,
Revăd Danubiul și balta înverzită,
Revăd atîtea colțuri răzbătute-n mai.

Intimismul simbolist și livresc e împrospătat de un clasicism elegiac de factura Ovid-Catul-Properțiu. Frigul ținuturilor scitice, mormintele, ceea ce întunecă existența sub soarele mediteranean și printre albele coloane, acestea sînt ideile poetice ale elegiacului, clasic nu în decor ci în substanță. Teroarea de mări negre, zăpezi și vînt aspru e ovidiană:

Gazetele din Urbe au avut dreptate
Scriind că astăzi apele vor fi-nghețate.
Ieri, toată noaptea, cu tridentul său, Neptun
Le-a frămîntat și răscolit ca un nebun.
O! cum gemeau, prin vînt, plîngînd cu aspră voce
Năvarnica Lycorias și Phyllodoce,
Cum alergau de colo-colo despletite
Prin valurile de furtună biciuite!

Brumele flamande se prefac în cețuri cimeriene, bălțile dunărene în ape infernale, Mureșul în Styx:

Dar Mureșul e-n vale cu apa-i cătrănită,
Podarul, soi de Caron, cu luntrea ghiftuită
Ne-așteaptă să ne treacă pe celalt țărm, cu bacul.
Și ni-i așa de bine c-aici ne-am face vacul
Și-n ostrovul de tihnă, ne-am veșnici hodina
De n-ar grăbi podarul și n-ar scădea lumina.

Într-o parafrazare foarte izbutită din Horațiu, se strecoară un ușor spleen modern:

Vai! Postume, Postume, cum mai trec anii!
Ce sarbezi și iute mai trec, și sărmanii
De noi, cît trudim și ne zbatem în viață
Și toate sfîrșesc tot la malul de ghiață.

Al. Rally

Introducătorul în poezie al intimităților de bănci universitare este Al. Rally (*Studente, 1915—1921*) în creionări grațioase:

Al cui e parfumul cel bun
Ce vine din banca din față?
Vecinul miroase-a tutun;
De-aceea prin geamuri văd fum,
Deși eu știu bine că-i ceață..
Al cui este versul sonor
Ce-l spune-așa prost profesorul?
Sus lămpile cîntă în cor.
De-aceea fac versuri ușor
Și-n roiuri prin sală-și iau zborul.

Al. Claudian

Lirica, risipită prin reviste, a lui Al. Claudian e a unui intelectual fin, visînd boema aristocratică a cărților, nutrindu-se din amintirile dulci ale anilor de studii, cîntînd tot ce poetul ar fi putut să facă și n-a făcut, externatul la care n-a fost profesor, biblioteca pe care ar fi trebuit s-o frecventeze mereu și în care e mirat să întîlnească alți tineri, hîrtiile de adolescent cu proiecte de metafizică neefectuate, copilăria plină de emoții nemijlocite:

O! Vreme-n care nu citeam!
Cînd mă suiam, uimit, în tren
Și cînd în veșnicul refren
Atîtea gînduri depănam!

La geam cu capul gol în vînt,
Știam că sînt de mult pe drum,
Și nu știam cum știu acum,
La care kilometru sînt...

Azi, trenul pare monoton:
Ne temem de întîrzieri,
Cetim gazetele de ieri,
— Ne facem somnul în vagon!

O! Vremea cînd pe scări, vegheam
Cu gîndul dus în patru părți!

... Azi știm atîtea de prin cărți
— Și tot mai rar privim pe geam! ...

George Dumitrescu

Tot de natură intimistă este ceea ce e mai valabil în poezia lui G. Dumitrescu, dedicată cu statornicie petrarchiană unei unice femei moarte, pe care poetul o evocă în mediul casnic, pînă și în bibliotecă:

Biblioteca mă-nconjoară, stearpă
De-nvățătură — pentru ce mă doare.
Păienjenii descîntă, ca pe-o harpă,
Pe fire lungi, tăcerea fără soare
Și plictiseala, umedă, coclită,
Apasă peste viața-mbătrînită.

Capitolul XXVI

TRADIȚIONALIȘTII

Ion Pillat

Ion Pillat (1891—1945) a început cu poeme de un parnasianism exuberant, țipător, sub direcția lui Al. Macedonski, însă cu reminiscențe din mai toți poeții români (Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Coșbuc). Impulsiunile sălbatice împrumutate de la poetul *Nopților* sînt de un delir factice, totuși de o artă deplină pentru un începător atît de tînăr:

E-n mine-o herghelie de armăsari. Sunt unii
Mai albi ca spuma albă zvîrlită-n vînt de mare,
Mai albi decît e coama Licornii legendare,
Iar alții, fără pată, sunt negri ca cărbunii.

Sub regimul simbolismului se observă apoi primele creionări ale așa-zisului tradiționalism, care nu este la început decît o foarte originală adaptare a acelei poezii franceze care evoca în linia lui Verlaine secolul lui Watteau, parcurile, menuetele și carnavalurile. În loc de „masques et bergamasques" avem epoca „bonjuriștilor" și a crinolinelor, printr-o reluare dealtfel a unei idei din C. Stamati:

Caleașcă, drum de noapte, păduri adînci de fag,
Și prin frunziș lună cernită-n ceață fină,
Poiene necosite de mult, și miros vag
De flori de fîn în floare, de fragi și de sulfină . . .

În pace sufletească topindu-se, se-alină
Realitatea vremii pe al naturii prag.
Prin ce metepsichoză revăd obrazul drag
Al fetei de-altădată în albă crinolină.

Aceiaşi ochi sălbateci, acelaşi zîmbet trist,
Din care făurisem a dorului povară,
Şi cu acelaşi tînăr şi palid bonjurist...

Cînd ea, înfăşurată în vălul de percal
Îmbălsămat de fuga zefirului de vară,
Visa la iarnă baluri la consulul muscal.

Tot acum se schiţează şi o poezie intimistă a odăii, a relicvelor, cu elemente autohtone:

În casa amintirii nu-i *astăzi* şi nu-i *ieri*,
Căci orologiul vremii a încetat să bată
Şi clipa netrăită a îngheţat pe el.
Dar prin iatac adesea te-apucă şi te fură
Miresmele cosite a florilor de fîn,
Păstrate sub răcoarea pînzetului de in.

Înlocuindu-se havuzurile cu balta şi păşunile franceze cu Bărăganul căpătăm o pictură superioară de-un impresionism fumuriu şi dezolat ca al pînzelor lui Andreescu. *Seara la Miorcani* aduce aminte, prin vastitatea orizontului, de *Zburătorul*:

Ritmic lanuri nesfîrşite mişcînd valul lor de spice,
Îl pornesc din capul zării ca să-l frîngă-n cap de sat;
Îl izbesc de-un dig de cridă, îndîrjit şi îndesat;
Îl resfiră printre case, ce se-ncearcă să-l despice
Şi-n ogrăzi îmbălărite, străbătînd, l-au revărsat.

Ca un far de piatră, turnul, dîrz biserica-şi ridică.
Clopotul de seară-i paznic veşnic trist şi veşnic treaz...
O cireadă răsleţită la păşune pe izlaz
Pare-un stol de paseri albe ce se lasă fără frică
În furtuni, pe pieptul verde al înaltului talaz.

Volumul care a consacrat pe Ion Pillat ca poet original şi tradiţionalist este *Pe Argeş în sus*, nu mult deosebit de celelalte dar mai condensat. În locul umbrelor secolului al XVIII-lea francez apar aici boierii autohtoni, Brătienii, romanticii noştri, bunicul iuncher sub Ghica-vodă, bunica oferind dulceaţă de chitră. Evocînd mai ales locurile natale, propria-i familie, poetul pune vibraţie sufletească. El are tactul de a îndepărta orice impresie de imitaţie, alegînd

versul învechit al lui Alecsandri, căruia îi respectă chiar stîngăciile. Totdeodată devine un cîntăreț al roadelor pămîntului, pe care le expune cu voluptate. Priveliștea autohtonă este zugrăvită cu imagini locale, pridvor, livezi de pruni, suman alb de zăpadă, bunicul este evocat cu tabieturile lui valahe, prin putina în care făcea băi de nuc, casa bătrînă prin mirosuri de șerbeturi:

Prin ochelari de geamuri privea cu ochi de lampă
Ca o bunică bună la nepoțelul mic.
Pe-atunci știam că-i vie; azi nu mai știu nimic:
Apăs cu nepăsare de om pe-a ușii clampă.

Sub coperișul care îi sta ca un bonet,
Glicina ei pe tîmple cădea ca o șuviță.
Și, mirosind a floare de tei, a lămîiță,
A cantalup, a lissă de chitră, a șerbet,

În fiece odaie dezvăluiam cu frică
Alt gînd din al ei suflet curat și românesc...
Ce nu-mi cuprinde mintea, deși îmbătrînesc,
Pe-atunci trăia în voie în inima mea mică.

Pendulele bătrîne mai bat același ceas,
Prelung, ca o dojană, în liniștea sonoră,
Dar timpul intră-n casă trîntindu-i altă oră,
Și inima i-o sparge, tic-tac, sub al meu pas!

Sînt căutate îndeosebi fructele savuroase, într-o lirică a bucătăriei și a cămarei cu ceva lacom de pictură flamandă, modelul fiind Verlaine și Samain. Peisajul întreg e o cămară ce trebuie savurată cu nasul, trecutul, copilăria se condensează în fructe:

Prin iarnă din cămara zăvorită
Se furișează cald miros de mere,

Readucînd în vremea viscolită
A toamnelor trecuta mîngîiere.

*

Copilăria-mi toată dă buzna la uluci,
Cînd stă la poartă coșul cu struguri și cu nuci.

437

Capodopera lui Ion Pillat este *Aci sosi pe vremuri*, paralelă grațioasă între două veacuri, simbolizare spectaculoasă a uniformității în devenire:

În drumul lor spre zare îmbătrîniră plopii.
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pîndise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină
Sări subțire-o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună cîmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat „Le Lac".

Iar cînd deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse „Zburătorul" de-un tînăr Eliad . . .

Ca ieri sosi bunica . . . și vii acuma tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.

Același drum te-aduse prin lanul de secară,
Ca dînsa tragi în dreptul pridvorului, la scară.

Subțire, calci nisipul pe care ea sări.
Cu berzele într-însul amurgul se opri . . .

Și m-ai găsit, zîmbindu-mi, aproape pueril,
Cînd ți-am șoptit poeme subtile de Merill.

Iar cînd în noapte cîmpul fu lac întins sub lună
Și-am spus „Balada Lunei" de Horia Furtună,

M-ai ascultat pe gînduri, cu ochi de ametist,
Și ți-am părut romantic și poate simbolist.

De aci încolo Ion Pillat își sistematizează descoperirea, prefăcînd-o în „tradiționalism". El caută a se reînnoi mereu și e oricînd un poet interesant, mai mult de afectare artistică decît de sentiment.

Tradiționalismul lui B. Fundoianu e un panteism olfactiv și tactil, o îmbătare de exalațiile vitale. Poetul are o capacitate extraordinară de a se bucura de prezența materiei. Totul îl îmbată: tîrgul care „miroase-a ploaie", creșterea „de sfeclă, de mărării, de ceapă", nările boilor cu „miros de lapte și de rîpi", „fînul plin de mireasmă udă", bălăcirea porcilor în noroi, răcoarea cărnii cartofului, izul vinului din cramă, parfumul gutuii, aburul jimblei, chiar mirosul de doctorii. Evreu, B. Fundoianu e invadat de o nostalgie de bucolic, caracteristică rasei sale biblice și potrivită vieții evreilor din nordul Moldovei. În Herța trec cirezile în sunetele talangei în vreme ce evreul bătrîn între flăcările luminărilor cîntă căderea Ierusalimului:

Cine-aducea deodată cirezile din cîmp?
Aveau și-atunci ochiul de sticlă, gîtul strîmb,
dar aduceau în uliți baliga din pășune
și în surîs o scamă din soarele-apune...
Deodată după geamuri se aprindeau făclii;
o umbră liniștită intra în prăvălii
prin ușile-ncuiate și s-așeza la masă.
Tăcerea de salină încremenea în casă
și-n sloiul nopții jgheabul ogrăzii adăpa.
Bunicul între flăcări de sfeșnic se ruga:
„Să-mi cadă dreapta, limba să se usuce-n mine
de te-oi lua vreodată-n deșert, Ierusalime!"

Poetul a refăcut chiar, cu mare talent, pe Horațiu, în *Lui Taliarh*, cu o recepție sensorială inexistentă în model:

Vino; să stăm de vorbă cît ne mai ține vrerea;
ca mîne, peste inimi, va izbuti tăcerea,
și n-om vedea prin geamuri, tineri și zgomotoși,
amurgul care-aleargă după cireadă, roș.
Ca mîne, toamna iară se va mări prin grîne
și vinul toamnei poate nu-l vom mai bea. Ca mîne,
poate s-or duce boi cu ochi de rîu în știri,
să tragă cu urechea la noile-ncolțiri.
Și-atuncea, la braț, umbre, nu vom mai ști de toate;
poate-am să uit nevasta și vinul acru, poate...
Ei, poate la ospețe nu vei mai fi monarh —
E toamnă. Bea cotnarul din cupă, Taliarh.

Ilarie Voronca

Considerat imagist, Ilarie Voronca nu e şi el decît un extatic al voluptăţii şi un evocator de materii excitante pentru simţuri: păduri, saltele de paie, rufărie, gutui, blănuri, portocale, ceai, pîine, lapte, fructe putrede, alune, fasole verde, mazăre, cartofi, ringlote, banane, coacăze. *Ulise* este un poem descriptiv al vieţii diurne fără alt conţinut decît prezentarea cu gest voluptuos a lucrurilor şi elogierea lor:

> Te opreşti la vînzătoarea de legume
> îţi surîd ca şopîrlele fasolele verzi
> constelaţia mazărei naufragiază vorbele
> boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci
> ca lotci dovleceii îşi vîră botul înaintează
> amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărarul.

Chiar bulionul produce „incantaţii":

> Iată, e curtea udă cu o aromă-n lemne,
> Octombrie, în clocot cazane de tomate
> Şi umbra în depozit de cherestea te-ndemne
> Să recunoşti în cîntec aceste flăcări mate
> Să recunoşti cum fierbe în bulion un suflet,
> Atît de dulce chipul Mamei între tenebre
> Cu vocile scăzute în anotimp, în suflet,
> Şi în magiun fantoma trecutului răsfierbe.

Sintaxa singulară şi dificilă, fără început şi fine, îngrămădirea aproape monstruoasă de imagini-cifru pe un text sărac în idei au motivat clasarea poetului printre dadaişti şi „integralişti" (1903—1946).

Radu Gyr

Tot vitaliste sînt şi poeziile lui Radu Gyr, însă pletorice, vociferante. *Toamnă olteneasca* e o replică mai haiducească la *Aci sosi pe vremuri* a lui Ion Pillat:

> O, de-aţi fi în Dolj cu mine şi-aţi uita cu toţi de tîrg!...
> ... E-nceputul lui octombre, cînd dă aurul în pîrg,
> cînd în cel dintîi ciorchine trup şi suflet îţi cuminici...

... Cum v-ar mai lătra în gară, Florea,-ntr-una din duminici! ...
Mai întîi, din timp, m-aș duce să pîndesc de la canton,
și s-adăst, zvîcnind, semnalul cantonierului Anton! ...
Și cînd trenu-ar trece buzna și ați fi la geam, din piept
mi-aș învîrteji un chiot: „Ura, fraților, v-aștept".
... Și despriponind pe Roibu, — închingîndu-i zdravăn șaua, —
aș sări pe el și-n goană aș scurta, prin cîmpi, șoseaua! ...

D. Ciurezu

Originalitatea poeziilor lui D. Ciurezu stă în interpretarea haiducismului printr-un simț de sine viguros și optimist:

De cîte ori trec sara prin colnic
Spre Golul-Drincii-n sus, la răgălii,
Se vînzolesc în mine patimi vii
Și pe prăsea strîng pumnul meu voinic.

Chiotele și gesturile vitejești din poezia populară, convenționale acolo, sînt dezvoltate plastic, în sensul unei pure risipe a energiei:

Dinspre Parîng
un vînăt rîng
cu trap prelung
se pierde-n crîng,
și-un chiot lung
lovit de vînt
răzbate-adînc.
Din urmă luna
pe oblînc,
pe brîu,
pe frîu,
și pe oțelele de-argint,
își pleacă salba licărind.

Zaharia Stancu

Specializat în poeme scurte de cîte o strofă, Zaharia Stancu nu e totuși un poet de nuanță minoră. Simțind „foc" în

sîngele său amar ca şi „coaja nucilor crude", în suflet cu urşi hibernanţi, el îşi cîntă ereditatea aprigă:

Străbunii mei vînjoşi, cu tulnice şi ghioage,
Pe aici şi-or fi păscut cirezile blajine,
Cioporul de mioare bălane, herghelia,
Pe-aici, pe unde azi gem grelele tractoare.

Mai cu seamă el este un poet al ierburilor tari de bărăgan pe care le evocă în toate tonurile şi al vieţii aspre cîmpeneşti:

Da: am crescut cu macii şi strugurii pe cîmp.
Da: mai păstrez, ca iarba, şi-acum, sub pleoape rouă.
Da: m-am scăldat în rîul cu cînepi la topit.
Da: mi-am julit genunchii în vişini şi-n cireşi.

Capitolul XXVII

ORTODOXIŞTII

Nichifor Crainic

Deşi nuanţări mistice ale tradiţionalismului se văd la mulţi contemporani, Nichifor Crainic e acela care s-a străduit să dea o doctrină organizată. Cultura e, după el, un amestec de imponderabile şi factori vizibili: sînge, limbă, pămînt românesc, folclor, ortodoxie. În special se apasă însă asupra bisericii orientale. „Noi vedem substanţa acestei biserici amestecată pretutindeni cu substanţa etnică." Oriunde gînditorul nu găseşte „preocupare de biserică" neagă calitatea spiritualităţii româneşti. Se vede uşor ticul Gherea-Ibrăileanu. Specificul naţional nu e determinat pe cale pozitivă ci obţinut prin speculaţie sociologică şi prefăcut în comandament. Un adevărat artist tradiţional *trebuie* să îmbrăţişeze preocuparea religioasă. Din consideraţii de politică bisericească, factorul rasă este ocolit şi scriitorul ia poziţie contra rasismului german şi împotriva naţionaliştilor care propun eliminarea evreilor creştinaţi şi refuzul botezului. „Biserica e deschisă tuturor." Deşi nu se spune pe faţă, se subînţelege că un evreu botezat devine român, Naţie şi Religie fiind noţiuni corelative. Astfel se reeditează teoria „ralierii" a lui Ibrăileanu, cu acest paradoxal rezultat că un alogen ortodox „cu preocupări de Biserică" ajunge a fi mai specific decît un naţional fără asemenea preocupări. *Gîndirea* a primit dealtfel destui evrei realiaţi, adică ortodoxizanţi. Nichifor Crainic şi-a constituit şi o estetică, curat platonică *(Nostalgia paradisului)*. Omul e făptura lui Dumnezeu, arta e făptura omului, arta e deci făptura făpturii lui Dumnezeu, nepoata lui Dumnezeu. Artistul aduce aparenţele na-

turii, străbătînd la prototip prin copie, dar scopul lui e eternul. „Arta în sensul ei înalt nu este o imitație a naturii, fiindcă nu urmărește să ne reamintească natura așa cum este. Scopul ei e revelația în forme sensibile a tainelor de sus."

Ca poet, Nichifor Crainic continuă cu știință spiritul lui Vlahuță, sacrificînd invenția lirică lapidarității gnomice:

Trecutul adormit și viitorul
În clipa care bate le-mpreuni:
Cînd fericiți lipim la piept feciorul,
Îmbrățișăm într-însul pe străbuni.

De profundis tratează sobru, nu fără gravități, sentimentul eredității:

Străbunii mei din vremuri legendare,
Al vostru suflet de umili țărani
A dormitat sub secolii tirani
Ca sub un greu de lespezi funerare.

De reținut de asemeni o îmbarcare mistică:

Voi sfărîma sub pleoape tot spațiul din jur
Și-mi voi culca suspinul pe norul meu: șalupă
Ritmată de arhangheli, la proră și la pupă.
Cu aripile vîsle prin valul de azur.

Oceane de văzduhuri s-or lumina rotund
Prin stele-arhipelaguri șalupa mea să treacă,
Iar tu, frumoasă lume, să-mi pari o piatră seacă
Scăpînd rostogolită spre-adîncuri fără fund.

Lucian Blaga

Întîile versuri ale lui Lucian Blaga *(Poemele Luminii)* au o pulsație panteistică scurtă, apăsată metaforic într-un singur punct:

Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud
Cum se izbesc de geamuri razele de lună!...

În *Pașii Profetului, Zamolxe,* panteismul, superior artisticește, ia forme virgiliene. Pan întrupează voluptatea de a

participa la toate regnurile, de a suprinde cele mai mărunte mişcări vitale:

Ah, Pan!
Îl văd cum îşi întinde mîna, prinde-un rar —
şi-i pipăie
cu mîngîieri uşoare mugurii.

Un miel s-apropie printre tufişuri,
Orbul îl aude şi zîmbeşte,
căci n-are Pan mai mare bucurie
decît de-a prinde-n palme-ncetişor căpşorul mieilor
şi de-a le căuta corniţele sub năstureii moi de lînă.

E peste tot o beţie de vegetal, de fructe, de animalitate rece. Vegetalele au ceva cărnos animalic (flori cu „sîni de lapte", struguri enormi hrăniţi din stîrvuri de om), animalele se confundă cu vegetalele, fiind preferate acelea inerte, mimetice: şopîrle, lăcuste, melci. Bacantele sînt verzi şi sar ca lăcustele:

Nouă preotese verzi
Sar prin codri şi livezi.

Zamolxe însuşi caută contactul rece cu şopîrlele:

Altădată nopţile-mi erau un leagăn de odihnă,
iar ziua lucrurile dimprejur se prefăceau în mine
într-un vis atît de liniştit,
că reci şi jilave şopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale...

Zamolxe e un „mister păgîn", un mit autohton, încadrat într-o mică dramă de idei, pe care poetul o va repeta în *Meşterul Manole*. Zamolxe nu mai crede în zei şi, ascuns într-o peşteră, cultivă pe Marele Orb, simbol al inconştientei forţe cosmice. El însuşi e divinizat, şi cînd încearcă să-şi dărîme statuia din templu mulţimea îl omoară, semn că ficţiunea a devenit mai puternică decît creatorul ei. Valoarea poemului stă în palparea universului:

... şi pescuiam din fluvii somni rotunzi
ca pulpele fecioarelor.

*

Mi-am sfîrticat cinci oi şi-am plîns în lîna lor.

Apoi Lucian Blaga își spiritualizează virgilianismul, dîndu-i direcție ortodoxă. Acum poeziile sînt străbătute de nostalgie, de temerea morții, și elementele agreste se sanctifică. Reptila devine „șarpele binelui", grădinile sînt ale „Omului" plugul ară împins de arhangheli, flora și fauna se fac ascetice, simbolice, dobitoacele au „ochi cuminți", țapii lubrici sînt înlocuiți prin melancolicii cerbi, cîmpul face loc pădurii. Fauna aleargă rănită de melancolii:

Mistuiți de răni lăuntrice ne trecem prin veac,
Din cînd în cînd ne mai ridicăm ochii
spre zăvoaiele raiului,
apoi ne-aplecăm capetele în și mai mare tristețe.
Pentru noi cerul e zăvorît și zăvorîte sunt și cetățile.
În zadar căprioarele beau apă din mîinile noastre,
în zadar cînii ni se închină,
suntem fără scăpare singuri în amiaza nopții.

Totul continuă a fi material:

Fecioara Maria
a legat rod ca un pom.

*

Lepădați-vă coarnele moarte
bătrînilor cerbi
cum pomii își lasă frunza uscată . . .

însă aureolat:

Toate turmele pămîntului au aureole sfinte
peste capetele lor.

Poetul aplică un puternic hieratism bizantinizant. Tineri goi și fecioare albe trec în procesiuni, sălbăticiunile migrează apocaliptic spre orașe:

Din depărtate sălbăticii cu stele mari
doar căprioare vor pătrunde în orașe
să pască iarba din cenușă.
Cerbi cu ochii uriași și blînzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porțile deschise —
uitîndu-se mirați în jur.

Plugurile înseși sînt niște întraripate picate din spațiul extra-cosmic, de care se cuvine să te apropii cîntînd:

Pe dealuri, unde te-ntorci,
cu ciocuri înfipte-n ogor sănătos
sunt pluguri, pluguri, nenumărate pluguri:
mari paseri negre
ce-au coborît din cer pe pămînt.
Ca să nu le sperii
trebuie să te apropii de ele cîntînd.

În *Lauda Somnului* Blaga cade într-o nostalgie de eden, într-o lîncezeală numită „tristeţe metafizică", încercînd să evoace un „peisaj transcendent". Stilul devine liturgic şi Aleluia răsună peste tot. Poetul îşi face „biografia", încercînd să surprindă elementul coral în desfăşurarea Universului, marile glasuri haotice:

Unde şi cînd m-am ivit în lumină nu ştiu, —
din umbră mă ispitesc singur să cred
că lumea e o cîntare.
Străin zîmbind, vrăjit suind
în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.
Cîteodată spun vorbe cari nu mă cuprind,
cîteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund.

Piesele lui Lucian Blaga sînt din speţa teatrului de poezie şi sînt valabile mereu prin imagini, deşi preocupările ideologice nu le lipsesc. Unele sînt freudiste, cum e *Daria*. O femeie tînără, căsătorită cu un bătrîn, se îmbolnăveşte de idei fixe şi se constată că pe cît de mortală e metoda pedagogică, pe atît de salutar ar fi exerciţiul liber al instinctelor. În *Fapta*, un pictor obsedat că ar putea face o crimă nu se vindecă decît trăgînd un glonte în gol, cu alte cuvinte prin „faptă". *Meşterul Manole*, reluînd ideea din *Zamolxe*, răspunde la problema estetică. Creaţia are ca punct de plecare tehnica, dar nu devine operă vie fără factorul iraţional, fără har. Acest har pretinde însă artistului suferinţa. Pe de altă parte opera artistică, ieşită din jertfa omului, are o existenţă independentă şi spectatorul o contemplă ignorînd şi uneori brutalizînd pe creator.

V. Voiculescu

Ortodoxismul lui V. Voiculescu, de dată foarte veche, culminează în *Poeme cu îngeri* şi caracteristica lui este că

„îngerul" devine un instrument mitologic elementar. Pe drum, prin faţa porţii, trece un necunoscut, şi acesta e înger, văcarul din sat e înger, tot personalul unui spital e angelic:

Cine nu mă iartă
C-am îndrăznit?
Îngerul de la Poartă
Nu m-a oprit;

Îngerul de la trepte
Nu s-a uitat,
Albe şi drepte
Trepte-am urcat;

Îngerul de la uşă
S-a dat la o parte . . .
Doamne, ce cătuşă
Ne mai desparte? . . .

Am intrat în odaie,
Ferestrele deschise:
Fata cea bălaie
(Îngerul din odaie)
'Mi-ntinsese mîna şi murise.

Cînd plouă, „bat îngerii în tobe de nori", îngerii zidesc raiul, păzesc la poduri, albinele sînt „îngeri iuţi", avionul e „un arhanghel de fier". În mistica lui V. Voiculescu întîlnim şi o formă specială de devoţiune. Prin mijlocirea îngerilor, omul se pune în legătură cu Dumnezeu în chipul unei voluptăţi de a fi risipit, strivit de factorul divin. Simţindu-şi uscate pădurile de gînduri, poetul cere un „pîlc de îngeri, în spate cu securi" să i le taie. Sau vrea să fie grîu ca să-l culeagă un înger, să-l îmblătească, să-l macine la moară, să dea făina Domnului. În general poezia lui V. Voiculescu suferă de manierism.

Paul Sterian şi alţii

Paul Sterian parodiază ortodoxismul în versuri dadaiste, nu fără talent, uneori, prin repetiţia litanică, chiar cu exaltări convingătoare:

Aruncu-mi straiele,
Arhanghele Gavriile
Gol stau în fața ta,
Aștept să mă iei.

Aruncu-mi trupul
Arhanghele Mihaile,
Gol stau în fața ta.
Aștept să mă iei.

Sandu Tudor, care devenise în ultimii ani poetul oficial al *Gîndirii*, după ce fusese modernist, e un simplu pastișor. Ștefan I. Nenițescu e dintre primii care s-a încumetat să scrie poezie religioasă *(Demii)*. Cîteva „mistere" dramatice sînt în spiritul sacrelor reprezentațiuni ale lui Feo Belcari. Modestul poet religios Const. Goran continuă pe Anton Pann în linia muzicească.

„Gîndirea"

Organul ortodoxismului literar este *Gîndirea* în noua serie redactată de Nichifor Crainic și ilustrată de pictorul Demian. Toți colaboratorii (Zaharia Stancu, Ion Marin Sadoveanu, D. Ciurezu, V. Ciocîlteu etc.) vin cu cîte o notă mistică de obicei iconografică. Însă vom constata și alt fenomen. Ortodoxiștii cred în miracole și caută să le verifice în propria-le existență, dincolo de orice figură literară. M. Vulcănescu, presupunînd că pictorul Sabin Popp a fost sfînt, regretă incinerarea lui, fiindcă s-a răpit eventualelor moaște putința de a face minuni. V. Ciocîlteu cere, într-o poezie, de la Dumnezeu favoarea de a ține cărbuni aprinși în mînă, Stelian Mateescu, într-o nuvelă, consideră miracol faptul de a nu fi fost mîncat de cîțiva urși cu „burtica umflată", lui Sandu Tudor, călător la Sfîntul Munte, i se întîmplă evenimente ce nu se pot pricepe decît „numai prin lucrarea unei tainice minuni". Un cutremur care a devastat România de curînd a fost interpretat ca miracol în favoarea unei formații politice.

DADAIŞTI, SUPRAREALIŞTI, ERMETICI

Tristan Tzara

Tristan Tzara care avea să inventeze la Zürich dadaismul, poezia hazardului exterior („Luaţi un jurnal, luaţi o pereche de foarfeci, alegeţi un articol, tăiaţi-l, tăiaţi pe urmă fiece cuvînt, puneţi-le într-un sac, mişcaţi . . ."), scotea în 1912 împreună cu Ion Vinea o revistă *Simbolul*. În această fază românească trata teme simboliste (provincie, duminici, spitaluri) cu o mare uşurinţă lirică, cu sentimentalism şi voluptate de mirosuri puternice. Presimţirea dadaismului stă în eterogeneitatea imaginilor puse laolaltă:

Verişoară, fată de pension, îmbrăcată în negru, guler alb,
Te iubesc pentru că eşti simplă şi visezi
Şi eşti bună, plîngi şi rupi scrisori ce nu au înţeles
Şi îţi pare rău că eşti departe de ai tăi şi că înveţi
La Călugăriţe unde noaptea nu e cald.

*

Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru
Amintire cu miros de farmacie curată
Spune-mi servitoare bătrînă ce era odată ca niciodată,
Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia cînd o să cînte cucul.

Urmuz

Prin Urmuz (1883—1923) suprarealismul român este anterior celui francez şi independent. Divagaţiile onirice, cu

aparență de delir dement, ale acestuia îndeplineau întocmai programul de a surprinde realitatea imediată a spiritului, hazardul interior. De fapt Hurmuz făcea simple petreceri pentru frații săi, parodiind însă academismul prozei curente în *Pîlnia și Stamate*, „roman în patru părți" („În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în ciarciafuri ude . . . O masă fără picioare la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esență eternă a « lucrului în sine », un cățel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținînd în mînă o sintaxă și . . . 20 de bani bacșiș . . .") și compunînd portrete bufone de burghezi, cu confuzia constantă între cele trei regnuri, animal, vegetal și mineral:

„Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.

Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă la ora 5 jum. dimineața, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoțit fiind de un viezure de care se află strîns legat cu odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănîncă crud și viu . . ."

Urmuz a făcut și o fabulă pură, condusă după canonul clasic, dar fără sens.

Reviste de avangardă

Revistele slujind cultului dadaisto-suprarealist au fost numeroase: *Contimporanul*, *75 H.P.*, *Punct*, *Integral*, *Urmuz*, *unu*. Cea din urmă, condusă de Saşa Pană (colaboratori: Moldov, Stéphane Roll, Virgil Gheorghiu, pictorii Victor Brauner, M.H. Maxy, Milița Petrașcu, J. Perahim, B. Herold și alții), e cea mai tenace. În general se refuză în ele orice constrîngere academică, se face elogiul visului, se stimează elucubrațiile paranoicilor și ale copiilor, se cultivă reportajul, se profesează libertatea instinctelor, se respinge critica,

admiţîndu-se numai simpatia. Doctrina reportajului a dat un prozator remarcabil în Geo Bogza, autor mai înainte de poeme brutal priapice. În *Ţări de piatră, de foc şi de pămînt*, autorul procedează ca un fotograf de artă, intuind o notă dominantă şi scoţînd, prin apropiere şi depărtare, clişee fantomatice, aproape neverosimile. Hotinul, oraş al imensităţii dezolate, plutind pe cîmpii, Bălţi, oraş al miasmelor uriaşe („Închipuiţi-vă un cîmp pe care s-ar afla o sută de mii de cadavre de cai intrate în descompunere"), sînt imagini afară din comun. *Cartea Oltului* face monografia unui rîu uriaş himeric în stil cam bombastic.

Ion Barbu

Ion Barbu a început prin poezii de stil parnasian, glorificînd dionisiac marile forţe geologice, lava, munţii, banchizele, natura inertă:

> De-a lungul nepăsării acestei reci naturi,
> Spre nevăzutul unde arpegii de fanfare
> Desfac în flori sonore o limpede chemare
> Vom merge în armură de fier, întinşi şi duri.

După aceea se lepădă complet de „anecdotă", aşezîndu-se „sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri". Poezia se intelectualiza, pitagoreic, prin stabilirea unei ordini pe planul al doilea, iar lectura devenea o instruire de lucrurile fundamentale, o iniţiere prin imagini esenţiale şi practici muzicale. Cu toate acestea, în aplicare, ermetismul lui Barbu este adesea numai o formă de dificultate filologică. Astfel aceste strofe:

> Din ceas, dedus adîncul acestei calme creşte,
> Intrată prin oglindă în mintuit azur,
> Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
> În grupurile apei, un joc secund, mai pur.
>
> Nadir latent! poetul ridică însumarea
> De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
> Şi cîntec istoveşte: ascuns, cum numai marea,
> Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi . . .

reprezintă arta poetică a liricului: Poezia este o ieșire din contingent în pură gratuitate, joc secund, nadir latent, adică o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune. Din aceste experiențe, care au avut o largă înrîurire fără a obține aprobarea întregii critice, se desprinde suavul cîntec al elementelor în căutarea expresiei:

Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum,
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...
Dar piatra în rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Poetul s-a ridicat totuși la un ermetism veritabil bizuit pe simboluri, într-o lirică de mare tensiune. *Oul dogmatic* ne inițiază în străvechiul mit al oului, în versuri de o excelentă concizie incantatorie:

Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atît de galeș, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns.

În ciclul *Uvedenrode* se expun inițiatic cele trei faze de experiență erotică (venerică, intelectuală și astrală) cu încercarea de a se crea o viziune extatică a marelui Eros:

Capăt al osiei lumii!
Ceas alb, concis al minunii,
Sună-mi trei

Ciare chei
Certe, sub lucid eter
Pentru cercuri de mister!

Melcii, de care e vorba mai departe, sînt meniți să sugere prin răceala și translucidităţea lor ideea unei sexualităţi pure și a hermafroditismului platonician. Invocaţia magică din *Ritmurile pentru nunțile necesare* e de o mare elevaţie:

Uite, ia a treia cheie,
Vîr-o în broasca — Astartee! —
Și întoarce-o de un grad
Unui timp retrograd,
Trage porțile ce ard,
Că intrăm
Să ospătăm
În cămara Soarelui
Marelui
Nun și stea,
Abur verde să ne dea,
Din clădiri de mări lactee,
La surpări de curcubee,
— În Firida ce scîntee
eteree.

În ciclul *Domnișoara Hus* poetul intră în folclorul suprarealistic, expurgat de noţiuni. Conjuraţia duhurilor infernale este tot ce s-a scris mai turburător după *Mihnea și baba*:

Buhuhù la luna șuie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie:
Buhuhù la zodie;
Uhù, Scorpiei surate,
Să-l întoarcă dandarate,
Să nu-i rupă vrun picior
Cîine ori Săgetător!

Facultatea de a defini memorabil este puţin comună:

Plecăciune joasă,
La faţa păroasă,
Suptă, care ajună
Apusă-n cărbunii din lună.

În ciclul *Isarlîk*, Ion Barbu profesează „balcanismul", luîndu-şi ca linie de conduită poezia bufonă a lui Anton Pann, cu gîndul că astfel trandiţionalismul era corectat printr-o observare mai pozitivă a fondului etnic real. Imaginea lui Nastratin Hogea văzut ca un argonaut slinos pe un caic putred în mijlocul unui Orient mirific şi dubnitor e de o originalitate perfectă de tonuri şi cuvinte:

La dunga unde cerul cu apele îngînă,
Aci săltat din cornuri, aci lăsînd pe-o rînă,
Se războia cu valul un prea ciudat caic:
Nici vîsle şi nici pînze; catargul, mult prea mic;
Dar jos, pe lunga sfoară, cusute între ele
Uscau la vînt şi soare tot felul de obiele,
Pulpane de caftane, ori tururi de nădragi;
Şi prin cîrpeli pestriţe şi printre cute vagi,
Un vînt umfla bulboane dănţuitoare încă.

Ion Vinea

Ion Vinea a publicat proză cu aspect suprarealist şi foarte dificilă la lectură, în care se întîlneşte metoda lui Urmuz (excesul de importanţă dat laturii minerale a omului) şi unde în fond se cultivă autenticitatea în pretinse jurnale, al căror caracter descusut autorul nu vrea să-l altereze. În poezie a debutat ca simbolist, cîntînd efluviile florale ale toamnei, cheiurile, farurile, grădinile, gările. Genul său e un sentimentalism despletit, mai mult de gest, cu un patos feeric de imagini. Mai mult un poet de carnet fugitiv, Ion Vinea şi-a schimbat des maniera. Il surprindem fantazînd neacademic, ca Jean Cocteau, din materiale găsite, petrecînd cu mici calambururi de imagini, ştergîndu-şi în pur hazard pensulele. Temperamental e un elegiac cu plînsul smălţuit şi mătăsos ca al japonezilor:

O tristeţă întîrzie în mine
ca şi toamna care întîrzie pe cîmp;
nici un sărut nu-mi trece prin suflet,
nici o zăpadă n-a descins pe pămînt.

Cîntecul trist, cîntecul cel mai trist
vine din clopotul din asfințit,
îl ghicești în glasul sterp al vrăbiilor
și răspunde din umilința tălăngilor.

E toată viața care doare așa,
zi cu zi pe întinderea stepelor,
între arborii neajunși la cer,
între apele ce-și pasc soarta pe cîmp
și între frunzele care se dau în vînt.

Mateiu I. Caragiale

În poezii de o factură parnasiană savantă, Mateiu I. Caragiale, fiul dramaturgului (1885–1936) își căuta înfrigurat strămoșii pe care îi credea aristocrați. Vedea pe fanariotul indolent și mîndru de spița lui, sau mai departe pe barbarul fără nume alergînd pe cîmpiile acestui pămînt:

Sunt seri, spre toamnă, adînci și strălucite
Ce luminîndu-mi negura-amintirii
Trezesc în mine suflete-adormite.

Demult, încît cad pradă amăgirii,
Cînd Cerul pîrguit la zări cuprinde
Purpura toată, și toți trandafirii.

Narațiunea *Craii de Curtea-Veche* a avut de la început admiratori fanatici. „Craii" sînt niște stricați subțiri, amestec de murdărie și sublim, cel puțin întrucît privește pe Pașadia și Pantazi. Sîntem în Bucureștii semi-balcanici, semi-occidentali, unde finețea cea mai înaintată se amestecă cu înjurătura și pofta grosolană. Limba însăși e caracteristică: „dat în Paște", „brambura", „avea cîrlig", „lapoș", „gugușțiuc", „o ții așa ca gaia mațu, la gard am prins-o, la gard am legat-o. Vous devenez agaçant avec vos Arnoteanu; mai dă-i . . . Voyons, il faut être sérieux." Eroii au gusturi execrabile. Pîrgu umblă „cu o desculță borțoasă în luna a noua" și are un limbaj de desfrînat: „a fost di granda, era să fete pe mine", „La mai mare, solzoșia ta . . . al nostru ești. Umbli

să-ți lași lapții cu folos. Bre, cum te mai înfigeai în undiță la Masinca, o luaseși pe coardă razachie, cu sacîz dulce, ușor . . . Dacă vezi însă că ridică coada, nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbecește, ca pînă la iarnă să te văz crap îmblănit." Din toată scrierea se desprinde o savoare ciudată. Mateiu Caragiale este și el promotor al balcanismului literar, acel amestec gras de expresii măscăricioase, de impulsiuni lascive, de conștiință a unei ereditați aventuroase și turburi, totul purificat și văzut mai de sus de o inteligență superioară. Citatul enigmatic din Biblia latină stă alături de „ era dat în Paște", într-un amestec fastuos cu o curte turcească. Autobiografia lui Pantazi este remarcabilă tocmai prin strania îmbinare de Orient și Occident. Contrastul din firea lui Pantazi, luxul din casa lui Pașadia alături de înclinarea lui pentru interiorul abject, toate acestea tratate cu un instict fin al culorilor, documentează asupra hibriditații unei societăți. Mateiu Caragiale este un poet și scrierea lui valorează prin ceea ce sugeră. Realitatea se transfigurează, devine fantastică și un fel de neliniște de Edgar Poe agită pe aceste secături ale vechii capitale române. De aceea scriitorul trebuie pus mai degrabă în grupul suprarealiștilor, dată fiind atenția lui pentru elementul inefabil ancestral, aparținînd fondului obscur.

H. Bonciu

Înrîurit de poeții austriaci, în special evrei, H. Bonciu aduce în proza lui metode romantice, expresioniste și suprarealiste, witz sarcastic, ridicarea fiecărui moment la o idee, interpretarea metafizică a tragicului cotidian. Prozatorul mînuiește bufoneria realistică și dureroasă, cîteodată fără gust, dar nu fără fior fantastic. Dascălul de la școală întreabă pe copilul Ramses dacă nu se trage din Ramses al doilea și văzîndu-l cu gura plină de acadele, îl pune să le scuipe în palma sa. Apoi cînd sună clopotul, bătrînul rontăie acadelele scuipate de băiat. Un bărbier ia apă în gură și pulverizează astfel pe clienți. O femeie latră în patru labe (aluzie la animalitatea amorului). Desenele ce ilustrează volumele sînt un corespondent al acestei literaturi. Un individ are drept

cap un cuier, sandale în picioare şi mîna stîngă ascunsă. El e burghezul, confortabil la picioare, neutilizator al stîngei (mîna artei), al cărui cap e doar un suport de pălării.

Simion Stolnicu

Ermetizarea şi mallarmeizarea printr-o gramatică dificilă şi un limbaj care e un delir neologistic, aceasta e poezia lui Simion Stolnicu, căruia nu-i lipseşte vocaţia, vizibilă în versuri-oracol:

Pătrate negre, pătrate albe,
Cuprinse-n conul unui lampadar;
Surîdea înflorescenţa de galbe
Reginei albe, reginei negre,
Şahului de smoală, şahului de var...

şi în poza fatală, veac XX, din *Autoportret*:

Sunt copilul negrelor claviaturi
Melodios precum e cinteza din păduri,
Pentru a schimba lesne fugarii de vis
Ai diligenţei spre nenoroc deschis,
Ştiu desfolia elegii de Hinduşi,
Ori deopotrivă albe mănuşi.

Vladimir Streinu

Începînd a fi ermetic ca Barbu, Vladimir Streinu evoacă acum în puţinele poezii timpul romantic dunărean, cu ceva din sălbăticia lui Sihleanu, sau transpune într-un chip fantastic cinegetica lui Odobescu:

Am scos din panoplie o veche carabină
Să fiu pîndar de toamnă pădurilor secrete;
Voi împăia o piele în pod sau de perete
Ca să-mi răzbun amarnic pe-o singură jivină
Totala-ngălbenire ce va să se arate,
Adusă-n blăni de şuie sălbăticiuni roşcate.

Eugen Jebeleanu, care voia în poezie „puritățile din ape și din cer", „incendii" „în diamant", barbiza excesiv, dînd indicații de facultate poetică în descrierea parnasiană a unei cești:

Văd timp de bătălii. Leat mediu.
Cu alții-n fier și-n gînduri grave,
Dădu și prințul un asediu.
Pe undeva, prin mlaștini slave.

Acum scrie o poezie (*Elegii și alte poeme, Cîntecele regilor de jos*) cu ușoară tendință socială, de un sentimentalism minor, patetică, la chipul transparent, cu mîhniri delicate:

Orașe — păduri fără foi! —
Jefuitoare — ale anilor,
Iată, îmi chem amintirile,
Și nu mai văd decît o ploaie.

O ploaie amară de frunze...

Ermetismul lui Al. Robot, bun versificator, e galopant, lipsit de orice ciment intelectual. Promiteau versurile pastorale:

Alăturea de capre Sion încearcă plante,
Ciobani închid tăcerea cu mugetul în țarc,
Orbii s-au dus cu bățul și Tine, ca să caute
Răspîntia sosirii vreunui patriarc.

Cicerone Theodorescu e încă prea dificultos, însă repudiază acum „turnul de fildeș", pregătind o nouă lirică, Horia Stamatu asocia, în spiritul lui Jean Cocteau, cotidianul cu solemnul în improvizații ce „fac să roșească pe poeți", Dragoș Vrînceanu cultiva același mod al creionului aventuros cu ceva „crepuscular", Ion Pogan scria o lirică a „cîiniei" (cu punct de plecare în „răpusul cîine Fox" al lui Barbu), Andrei Tudor creiona și el cu umor sentimental, închipuindu-se amiral în mare ținută în mijlocul mării, Mircea Pavelescu scria o poezie fantezistă, adevărat jurnal de bord strengăresc și melancolic, Virgil Gheorghiu, instrumentist, imita fraza muzicală cu cesuri la distanțe inegale

și reveniri de teme, făcîndu-se interesant în strofe de declamație shakespeariene:

Deșertul solitudinei atente
Din oaza unor visuri vegetale
Îmi urcă-n ceruri negre, colosale
Ferigi de mari triști arborescente.

Hamletismul sistematic îl profesează, cu efecte grațioase dar cu primejdia facticelui, Emil Botta:

Iată ora metamorfozelor:
voi îmbrăca minunatele straie.
Rînjiți, colegii mei, cu dinții voștri albi
cînd copacii mi-o spune Majestate!

Ștefan Stănescu claudelizează:

Îmi apropii mult auzul, să-l atingă marea-Ți voce,
Cum truditele Picioare fruntea veșnicei mirese,
Totuși un al treilea Clarul ar fi știut să Ți-l evoce:
Era visul însuși (Arca închide doar perechi alese).

Dan Botta, „corsican prin mamă", pastișează pe Paul Valéry în românește și franțuzește:

J'eusse voulu, d'amour portant les pâles chaînes,
Me fier mollement à la prore des nues.

Constantin Nissipeanu se cufundă suprarealistic în halucinații și absurdități deconcertante, nota sa fundamentală fiind un franciscanism violent, exultant:

Sunt frate cu cîinele, cu măgarul și cu șarpele.
Sunt frate cu toate lighioanele de sub pămînt și din aer.
Sunt fratele plantelor și al stîncilor.
Sunt fratele planetelor!

De la Radu Boureanu, romancier exotic și poet, este citabilă viziunea meteorică a „calului roșu", care e un Pegas, Emil Gulian a tradus foarte lăudabil poemele lui Edgar Poe și compune o poezie ermetică, rece, a cărei notă e fabulosul minor, Barbu Brezianu barbizează, Jacques G. Costin combină maniera lui Jules Renard cu aceea a lui Urmuz.

Ermetismul lui Barbu, înțeles în chip abuziv și prea adesea dizgrațios, a avut un răsunet neașteptat la tinerii poeți bucovineni: Neculai Roșca, Iulian Vesper, Mircea Streinul, E. Ar. Zaharia, George Drumur, Traian Chelariu,

Teofil Lianu, Gh. Antonovici etc. Dintre ei Mircea Streinul se individualizează fragmentar în poezii delirante, litanice, cu presimțimîntul morții:

Îi cad pe umeri stele
și, totuși, e voios;
în mîna lui stejarii sunt nuiele —
de cîte ori păduri n-a strîns de jos!

*

Presimt porțile acestui pămînt.

Numeroși alți versificatori au apărut în ultimul deceniu, turburat de război, o clasificare a lor însă este acum prematură.

Capitolul XXIX

ALTE ORIENTĂRI

Paul Zarifopol

Paul Zarifopol e un critic sceptic, cu neîncredere în viabilitatea capodoperelor universale şi cu oroare de clasicitate: „... cîţi oameni cetesc, observîndu-se onest, dialogurile lui Platon, Iliada, pe Tit-Liviu, tragediile lui Racine, dramele istorice ale lui Shakespeare, tragediile lui Corneille?" Gustul îi lipseşte şi paşii săi sînt nesiguri nu numai în literatura română, de care dealtfel aproape nu se ocupă, dar în perceperea fineţelor clasicilor francezi, studiului cărora se consacră sarcastic. Renan? Un mistificator a cărui *Rugăciune pe Acropole* nu poate fi luată în serios, fiind scrisă după o călătorie în Norvegia. Maupassant e „sentimentalul Maupassant" plin de idei „burgheze", La Bruyère un onest adunător de nume greceşti, La Rochefoucauld un fabricant de maxime. Molière e indecent şi încărcat de „ziceri nobile", al său domn Jourdain fiind şi el un „burghez". Ironia e totală în contra „literaţilor francezi de fabricaţie pur naţională" şi nu scapă de ea decît doi hibrizi: Anatole France, pastişorul de clasici, şi Proust, care reprezintă pentru critic „un capital cu deosebire solid în tezaurul de glorie al spiritului şi deci al patriei franceze". În slujba acestei incompetenţe, Paul Zarifopol a pus cultură şi distincţie intelectuală.

M. Ralea

Critică de amator epicureu a făcut M. Ralea, ocupîndu-se
 numai de valori stabilite dintre acelea care ajută digestiei

după o „masă bună" și incită spiritul cînd e „rău dispus". Eseistul face „idei", supune adică obiectul unui sistem de relații vaste. Marcel Proust este privit prin teoria bergsoniană a memoriei, Rainer Maria Rilke prin sărăcia sîngelui, Balzac prin considerații asupra capitalismului, Th. Hardy prin teoria tensiunii sufletești a lui Pierre Janet, Anatole France prin imaginea dematerializării, Tudor Arghezi prin anarhism, monarhism și magie. M. Ralea a dovedit talent literar în note de călătorie în care aduce puțin din Barrès în facultatea de a lua repede temperatura morală a locului și a o traduce în cîteva planșe impresioniste. Toledo: „. . . . un loc teribil. Închipuiți-vă o stîncă în formă de trunchi de con". Berlinul: „. . . . clădiri negre, încruntate, proiectate pe un cer de cenușă, oglindite în apa neagră . . ." Hamburg: „Nu se poate închipui nordul fără lacuri negre, cu reflexe de păcură . . ."

Tudor Vianu

Tudor Vianu n-a perseverat în poezie, totuși în *Imagini italiene* versurile sînt mai vii decît impresiile în proză:

Știu zările că nu-i pe lume
Cetate dulce după nume
Mai dîrză decît e Florența.
Iat-o
Cum se clădește dinspre San Miniato.

Criticul s-a dedicat aproape exclusiv preocupărilor de estetică în care e un fundator, arătîndu-se sceptic în ce privește rostul articolului analitic. A scris totuși cîteva eseuri (Eminescu, I. Barbu, Al. Macedonski) într-un spirit de înaltă cultură, preferînd personalității prea subliniate, considerațiile sistematice.

D. I. Suchianu

Un amator care dizertează inteligent și volubil despre toate (amor, tinerețe, cinematograf, prostie, moarte) este D.I. Suchianu.

Pompiliu Constantinescu

După G. Ibrăileanu și E. Lovinescu, controlul critic a trecut la o nouă echipă, în care cei mai însemnați în ordine de vîrstă sînt Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu. Cel dintîi s-a dedicat aproape exclusiv cronicii literare pe care o profesează fără istorism și fără preocupări eseistice, într-o limitare strict profesională și cu un anume dogmatism. În acest spirit Pompiliu Constantinescu a produs cronici, caracteristice prin procentul maxim de sentințe juste, printr-o intrare repede și dreaptă în adevăratul fond al lucrurilor și printr-o totală nepăsare la încercările de a se pune problema pe teren ideal estetic. Modelul său este foiletonul literar al lui Sainte-Beuve, a cărui portretistică literară înțelege s-o promoveze, cu renunțarea însă la documentația istorică.

Șerban Cioculescu

Dimpotrivă, Șerban Cioculescu s-a îndreptat pe încetul spre direcția istorică, creîndu-și totuși și în cronică un stil personal, poate iritant pentru unii, nu mai puțin real, constînd într-o înfășurare industrioasă a opiniei într-o cămașă de aluzii. În contribuțiile documentare, criticul merită o încredere desăvîrșită prin atenția fricoasă pe care o dă examenului. În paginile biografice despre Caragiale, Șerban Cioculescu dovedește chiar talent, de o anume speță. Metoda e insinuația, revenirea în desen la aceeași idee, strecurată în toate formele, printre lungi digresiuni, între ceremonii de politeță („În acest scop, după cum ne-a încredințat, verbal, d. M. Dragomirescu . . .”). Cartea se organizează topografic pe marginea documentelor și toate caracterele esențiale ale omului Caragiale sînt atinse ușor, fixate în ace, propuse ochiului interior.

Alți critici

Istoriografia literară universitară s-a ilustrat prin temeinicele investigații ale lui G. Bogdan-Duică, om foarte cul-

tivat, mare descoperitor de „izvoare", însă fără gust literar, iar în ce privește literatura nouă complet orb. Eroarea lui e de a fi văzut monografia drept o întreprindere curat materială, pentru care trebuia găsit și bobul de mei. Natural, tot ce se bizuie pe progresul de informație se vulnerează prin același principiu.

N. Cartojan s-a specializat în literatura veche, îndrumînd la studii pozitive o sumă de tineri și provocînd foarte utile ediții de texte, el însuși urmărind în savant eminent itinerariul unor cărți populare ca *Alexandria* și *Erotocritul*.

În rîndul criticilor trebuie prenumărat emeritul lingvist Iorgu Iordan, care în savante studii de gramatică fonologică și stilistică face un examen vast al limbii scriitorilor români, îndreptățind științific libertățile pe care creatorul și le ia față de vorbirea canonică *(Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor")*.

Printre tinerii cronicari sînt de citat Octav Șuluțiu, recenzent onest, Eugen Ionescu, poet și critic inteligent și teribil, Lucian Boz, detractor al criticii de analiză și instaurator al uneia de înțelegere într-un stil delirant, Al. Dima, eseist, cu bune studii în probleme de folclor și estetică. Conștiincios și cultivat istoric literar este Ovidiu Papadima.

Impresii de călătorie, eseul

Cărțile de călătorie și de impresii intelectuale sînt puține, vinovate de compilație, de o spaimă superstițioasă de judecățile emise. Impresiile lui Petru Comarnescu despre America *(Homo americanus)* sînt atrăgătoare prin petulanță. Relații asupra călătoriilor sale, în stil oral, a scris Ion Petrovici. Remarcabile sînt puținele *Note din Grecia* ale filologului Al. Rosetti, primul mare editor român totdeodată în sensul cult al cuvîntului. Ele sînt niște telegrame sugrumate de emoție, niște strigăte de entuziasm. Asupra războiului de întregire Gh. I. Brătianu a dat cîteva *File rupte din cartea războiului*, în care un moment anecdotic e tocmai acela care va forma tema din *Catastrofa* lui Liviu Rebreanu.

Masivul dar superficialul roman al lui Eugen Goga, *Cartea Facerii*, reia la alt moment istoric ideea din *Îndreptări* de Duiliu Zamfirescu, opera memorialistică din lumea didactică a lui C. Kiriţescu, interesantă, continuă nuvelistica cu suburbii idilice şi patriarhale a lui Delavrancea, pe care o cultivă foarte pitoresc Sărmanul Klopştock, scriitor bizar, de o volubilitate grotescă. Lumea acestuia, aşezată între marginea tabacilor şi maidanul lui „sperie-peşte", este alcătuită din Papazu al lui Lache paracliserul de la biserica Slobozia, Tache-nasu, culegător la tipografia cărţilor bisericeşti, armonist la completul de la hănişor la văraru, în orele libere. Trică dricarul, Costea al Gheţuleşti, Çosticlici, fabricant de prinzători de sticleţi, Bontaş, băiatul zărăfoaiei, antreprenor la vicleimuri, Ghindă Chioru al lui Vrusc, perceptor în Flămînda, şi Vivi, ţiganul luat de suflet de Marin Cărbunaru, cantaragiu la uzina de gaz, şi alţi asemenea, trăind într-o atmosferă dezolată de boleşniţă, sub regim de „jigăreală". Şi Gh. D. Mugur evoacă mahalaua „cu grădini şi uliţi patriarhale", în care casele sînt „flăcări de muşcată, cercelueşi şi maghiran". N. D. Cocea zugrăveşte lumea politică de după război *(Fecior de slugă, Pentr-un petec de negreaţă, Nea Nae)* cu o cruditate ostentativă, Vasile Savel, în romane documentare asupra epocii războiului *(Miron Grindea, Vadul boţilor)*, n-are spirit de observaţie, Ludovic Dauş a putut interesa puţin prin *Asfiţit de oameni*, romanţare a cronicii civile botoşănene, D.V. Barnoschi a dat oarecare mişcare epică unui episod de carbonarism român, pentru ca apoi, sub pretext de purificare a moravurilor, să scrie o serie de romane pline de scabroase destăinuiri sexuale, urmat în privinţa aceasta de Sandu Teleajen.

Teatrul: V. I. Popa, Mircea Dem. Rădulescu, G. Ciprian, Tudor Muşatescu

În afară de dramaturgii consacraţi, prea mulţi furnizori
 n-a avut teatrul după 1918. Ion Peretz dădu piese multi-

colore cu mult zgomot de pistoale *(Bimbaşa-Sava, Mila Iacşici)*, Mihai Paşcanu o maşinărie greoaie pe tema *Moartea Cleopatrei*. Merită o distincţie Al. Sabaru pentru al său *Cain*. Un merit deosebit are Victor I. Popa, romancierul, în piese de farmec dialectal, *Muşcata din fereastră*, *Acord familiar*. În ultima nu se petrece aproape nimic. Ilie Bocăneţ, funcţionar la prefectură, ţară-lungă, vorbind în pilde şi dorind acord familiar, se sfădeşte interminabil cu numeroasa-i familie dacă trebuie sau nu să meargă in corpore la cinematograf. În cele din urmă cad de acord ca Bocăneţ să citească acasă doar programul filmului. Piese fără răsunet deosebit au dat Al. Kiriţescu, Valeriu Mardare, Mircea Ştefănescu. *Domnişoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu, icoană dramatică a mahalalei, se mai reprezintă. Un industriaş teatral este Mircea Dem. Rădulescu, imitator al lui V. Eftimiu, fără poezia lui, căutător de decoruri fastuoase. *Serenada din trecut* (epoca Petru Cercel), *Petroniu*, *Bizanţ* au tras publicul, ultima dealtfel printr-un tablou de epocă destul de interesant. Un succes extraordinar, pe deplin meritat, a avut *Omul cu mîrţoaga* de G. Ciprian, de fapt un „mister" şi unica piesă română veritabil mistică. Surprinzător este doar punctul de plecare al misticii. Un biet arhivar cultivă, ironizat de toţi, un cal de curse rebegit, învinge şi devine pentru toţi un vizionar, un om cu intuiţii divine, în faţa căruia soţia se prosternă religios. Un solid succes, meritat şi acesta, a avut comedia *Titanic-vals* de Tudor Muşatescu, în care se produce tot un om umil şi de treabă, Spirache, funcţionar la prefectură şi cîştigător pe negîndite a cincizeci de milioane, ce nu-i modifică deloc onestitatea funciară. De un sigur efect comic este scena cu pălăria. Eroul şi-a cumpărat o pălărie cu 400 de lei şi fiindcă i se pare că a fost păcălit cu 100 de lei, minte acasă că a luat-o cu mai puţin. Dar oricît de mică e suma mărturisită, familia găseşte că s-a păcălit.

George Mihail Zamfirescu, N. M. Condiescu şi alţii

Specializat în viaţa mahalalei bucureştene, G. M. Zamfirescu a debutat printr-un „ceremonial" *Madona cu trandafiri*,

care e un fel de grotesc mai degrabă decît roman. În schimb *Maidanul cu dragoste* şi *Sfînta mare nerușinare* sînt din speţa romanului ciclic. Mediul de lături şi insalubritate, unde copiii tînjesc anemici, e acela din opera Sărmanului Klopştock, cu mai puţină pastă dar cu mai multă tehnică literară. În scopul de a ne oferi un mare tablou de umanitate, scriitorul ne înfăţişează cîteva nuclee adunate într-o curte şi încadrate în mahala, insistînd asupra aspectului scabros al existenţei, pe dimensiuni nesfîrşite, şi dîndu-ne, sub înrîurirea lui Dostoievski, o mahala idealizată, prea cultivatoare în prostituţie de idei morale. Scriitorul aplică o metodă poetică, intolerabilă în roman, analizînd prin divagaţii metaforice. El numeşte asta „a muzicaliza".

N. M. Condiescu a lăsat un pasabil jurnal de călătorie în Orient, o nuvelă satirică, *Enache*, şi nişte pagini cvasi-autobiografice, *Însemnările lui Safirim*. Nuvelele lui Ion Dongorozi conţin fapte diverse în stil familiar, Ioachim Botez *(Însemnările unui belfer)* şi Dinu Nicodin (*Lupii*) scriu o proză jurnalistică cu intenţii satirice.

G. Călinescu

G. Călinescu a început cu poezii, fără a-şi fi revelat încă toată producţia în această direcţie, fiind mai cunoscut ca biograf şi romancier. „Una din calităţile cele mai remarcabile de artist ale d-lui Călinescu este adaptarea stilului la fond, cu alte cuvinte viziunea totală şi clară a lucrului. D. Călinescu, rămînînd în sfera limbii strict literare, scrie potolit-moldoveneşte cînd evocă imaginile copilăriei, peisagiile rurale, oamenii simpli din preajma lui Eminescu. (Limba aici e un mijloc de creaţie a vieţii.) E neologistic, rapid, cînd judecă, analizează, cînd priveşte lucrurile prin prisma cercetătorului. Această adaptare, această supunere a formei la fond, această polimorfie a stilului îl pune alături de Caragiale şi de Sadoveanu şi dă operei sale un caracter de înaltă artă. Dealtfel, d. Călinescu stă alături de scriitorii cei mai artişti ai noştri prin toate caracterele scrisului său. Puţini oameni cunosc care să ştie exprima, direct ori « figurat »,

cu atîta exactitate scurtă şi cu atîta priză asupra inteligenţii şi imaginaţiei cetitorului. Şi să reuşească să exprime în limba tuturora observaţii fine justificate prin consideraţii teoretice subtile" (G. Ibrăileanu). Romanul *Enigma Otiliei* „este construit cu un meşteşug sigur pe mai multe planuri, şi cu o detaşare epică întru totul stăpînă pe materialul uman atît de divers şi de închegat în fizionomia lui. D. Călinescu se afirmă ca un excepţional creator epic, lunga sa povestire degajînd clar conturat şi cu subtile nunaţe, în acelaşi timp, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate, în ficţiune...; impresia de realism, de experienţă treptată, aşa cum o imprimă viaţa, cu sinuozităţile, cu surprizele, cu umbrele şi luminile ei, este covîrşitoare. O scenă ca aceea în care, după un prim atac de congestie cerebrală, clanul rubedeniilor îi ocupă milităreşte casa, cărîndu-i mobilele, furîndu-i din tablouri, în aşteptarea morţii, cu linişte şi satisfacţie, este de un relief şi de o exactitate psihologică de maestru... Cît de puerilă şi de romantică, de exterioară este avariţia lui Hagi Tudose, al lui Delavrancea, fără de spectacolul sobru, uman, de un tragic sinistru, din romanul d-lui Călinescu! Şi cît de amplificată este lupta aceasta epică, în jurul moştenirii prin participarea lui Stănică, tip jovial de escroc sentimental, de intermediar interlop şi de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese şi om de afaceri suspecte, arivist aprig, fără scrupule. Colportor de veşti imaginare, născocite din interes şi din ambiţia de a fi informat, măsluitor de situaţii şi profitor de pe urma tuturora, Stănică se aşează în galeria profitorilor caragialieni şi e plămădit din pasta lui Pirgu din *Craii de Curtea-Veche*... Cel mai interesant cuplu în care pasiunea erotică se desfăşoară în ample evoluţii este acela format de Otilia şi Pascalopol... Tip de rafinat, de blazat voluptos, cu rezerve de candoare sufletească, moşierul îndrăgostit de Otilia este un personagiu nou în romanul nostru... *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de întîia mînă ale epicei noastre urbane" (Pompiliu Constantinescu). „G. Călinescu a scris... romane, dîndu-şi la iveală, cu *Enigma Otiliei*, un mare talent epic" (Ş. Cioculescu). *Şun sau Calea neturburată, mit mongol* (în fond piesă de teatru): „Una din calităţile ei e că nu seamănă cu nimic scris şi tipărit la noi şi că se deosebeşte de biblioteca toată ca o majolică... E un model de stil" (T. Arghezi).

Victor Papilian

Dintre toate scrierile freudistului și dostoievskianului Victor Papilian, *În credința celor șapte sfeșnice* e cea mai interesantă. Eroul este Maxim, servitor și șef al sectei mileniștilor, mistic sincer și haotic, actor excelent pentru mulțime, ființă devotată și totdeodată ipocrită, neprihănită și criminală. Unele scene sînt de neuitat, ca de pildă aceea în care Maxim servește în smoching pe stăpînii săi, luînd parte cu deferență la convorbirile lor, sau întrunirea în bucătărie a noii eclezii.

Alți prozatori

Sabin Velican *(Pămînt nou)* dă relații despre secta inochentiștilor, în atmosferă basarabeană. Stejar Ionescu *(Domnul de la Murano)* a lăsat un volum de nuvele cosmopolite și cinematografice. Alexandru Mironescu *(Destrămare)* zugrăvește cu umor o societate de moșieri francizanți. Alexandru Sahia promitea să fie un bun observator al țărănimii din Bărăgan. Mircea Damian profesează un umor al absurdului pus în serviciul descrierii tragediilor proletariatului intelectual: „ — Pentru ce rîzi, domnule?! — *Nu știu*, domnule judecător. Dv. nu vă vine să rîdeți uneori așa, fără pricină?!" Stoian Gh. Tudor oferă scene de vagabondaj *(Hotel Maidan)*, Neagu Rădulescu reportează mizeriile vieții de cazarmă și ecouri de culise. Al. Lascarov-Moldovanu urmărește scopuri educative, G. Banea este încă la începutul activității, Radu Tudoran face romane comerciale ca un Cezar Petrescu mai dilatat, Mihail Drumeș și Petru Bellu scriu romane populare.

Literatura dialectală

N. Crevedia este dintre aceia care au încercat să ridice la interes artistic limbajul satelor și județelor din imediata vecinătate a capitalei. Romanele sale sînt curgătoare, de un haz încordat, nedepășind nivelul unei jurnalistici inteligente. În versuri de nuanță umoristică se notează specifici-

tatea circumurbană, în paralelă cu aceea a *Florilor de mucigai*. În acest stil, nu lipsit de o anume vigoare, e transpus crezul:

Cred!
Cred în cărămida cuvîntului taichii
Care unde-a scuipat nu mai linge —
Cruce de voinic,
Umple casa —
A făcut trei războaie
Şi-o bătătură de acareturi.

Aceeaşi operaţie, însă cu stridenţă, a încercat a o face Ion Iovescu în două romane, *Nuntă cu bucluc* şi *O daravelă de proces*. Mai bătrîn, Mihail Lungeanu urmăreşte acest dialectalism în basme stîngaci prelucrate. George Dorul Dumitrescu ne-a dat cîteva icoane umoristice ale Basarabiei, cu ronţăiri de seminţe şi idile în limbaj tărăgănat („Să nu pleci, Mieşu . . . Tăt, absălut tăt fac!"). B. Jordan a scris pagini de documentaţie romanţată în stil Cezar Petrescu asupra învăţămîntului normal şi primar, în mediu basarabean, hahol şi găgăuţ.

Pavel Dan

Un puternic prozator în linia lui Slavici şi Rebreanu ar fi fost, dacă trăia, turdanul Pavel Dan (1907—1937). În cartoanele-studiu pentru o mare compoziţie care au rămas, totul se învîrteşte în jurul economiei agrare. În planul întîi sînt trei generaţii, reprezentate prin bătrînul Urcan, prin fiul său Simion şi nora-sa Ludovica, în fine prin flăcăul Valer, feciorul Ludovicei, şi tînăra lui nevastă, Ana lui Triloiu. Urcan nu şi-a „întabulat" pămîntul pe numele lui Simion şi acum nepotul său Valer umblă să ia averea peste capul tatălui, înlăturînd pe fraţi de la dreapta moştenire.

Literatura feminină: Maria Banuş, Reymonde Han, Igena Floru, Georgeta Mircea Cancicov, etc.

Florica Mumuianu cîntă prietenia bărbatului cu mîini „grele ca labele de urs", Florica Obogeanu pillatizează în

cadru oltean, Maria Banuş scrie o poezie, nu ferită de brutalităţi, a fetei de „optsprezece ani", în general tactilă, în care se face elogiul „degetelor" picioarelor, albe asemeni cărnii cireşelor, al „tălpilor" care „au învăţat . . . să desmierde", al dedesubtului genunchilor unde „carnea e umedă ca un măr despicat" al genunchilor tremurători şi „plini ca două căni de lapte". Chemarea sexuală a fetei îşi găseşte o expresie proaspătă, cam riscată, în *Cîntec de legănat genunchii*:

Să nu ţipaţi, genunchii mei,
Drum cu ferigi, de nopţi, de ploaie,
Genunchi de fier cum vă îndoaie?
Vă mîn spre el ca pe doi miei.

Versurile Reymondei Han caligrafiază delicat:

Cînd ninge pe cheiul pustiu
Aş vrea să ştiu să pictez,
Să fiu un artist chinez
Şi cu cerneală de aur să scriu
Un poem despre zăpadă.

De la Igena Floru a rămas o singură piesă remarcabilă, *Fără reazăm*, dramă a unei femei în căutarea fericirii, jignită de infidelităţile soţului şi ale amantului, prin care a crezut că poate compensa ariditatea casnică. Nota specifică piesei este interioritatea dramei, constînd într-o vulnerare sufletească iremediabilă. Lucreţia Petrescu a stîrnit entuziasmul lui I.Al. Brătescu-Voineşti prin piesa *Păcatul*. Ticu Archip a scris nuvele cu înclinări spre fantastic şi alegoric şi piese de teatru *(Inelul, Luminiţa, Gură de leu)*. O menţiune deosebită se cuvine Georgetei Mircea Cancicov pentru nuvele zugrăvind noua viaţă a satelor moldovene cu o veselie maliţioasă şi un simţ al grotescului, constatabil în alegerea numelor proprii: Madam Puşlenghe, Hantadura, Purhedia, Sevastiţa, Ilioaia, Măriuca, Ozonofia, Virginica, Vasîlca, Mândiţa. Tabloul sociologic e sălbatic, scena uşurării ţaţei Ioana de un pitoresc african. Ioana naşte greu şi toată lumea îi dă sfaturi. Safta îi cere să se opintească, apoi să se scoale şi să dea cu piciorul în vatră, în sfîrşit, Hantadura îi porunceşte să joace o sîrbă. Ioana, goală, despletită, umflată, joacă văietîndu-se în vreme ce babele chincite jos cîntă sîrba şi bat din palme. În cele din urmă Alecu trage cu puşca, avînd grijă să privească pe geam „încotro sînt întinse picioarele

Ioanei şi să tragă cu puşca în dreptul lor", spunînd şi cîteva cuvinte magice; „— Cum ţîşneşte glontele din puşcă aşa să ţîşnească copilul din burta Ioanei ! Aşa să deie Dumnezeu !" Proza lubrică a Luciei Demetrius e fără valoare. Profira Sadoveanu a medelenizat propria copilărie, bogată în inimitabile strengării. Alte scriitoare: Sanda Movilă, Sidonia Drăguşanu, Ioana Postelnicu, Cella Serghi.

Poezia profesiunilor

În versuri de ţinută alegorică Barbu Solacolu se înduioşa încă din 1920 de soarta proletarului (*Semănătorul, Cerşetorul*), Eugen Relgis s-a străduit să întemeieze o mitologie a erei moderne cu divinităţi abstracte (Rezistenţa, Unitatea, Constructorul, Salahorul) şi monstruozităţi maşiniste (betoniera, elevatorul), Leon Feraru cîntă atelierele cu ciocane sonore, Simona Basarab (V. Cazan, Vladimir Corbasca), zgomotul uzinelor, al tipografiei, munca „plătită pe nimică" a proletarului, Nicolae T. Cristescu, comandor în marină, profesia marinărească cu toate aspectele tehnice ale navigaţiei, Cristian Sîrbu, „matroz valah", momentele vagabondajului său muncitoresc, Stelian Constantin face „pasteluri petrolifere", Alexandru Tudor-Miu pune în versuri emoţia contabilului care mînuie cifre „scînteind precum stelele".

Alţi poeţi

Fabulele lui Vasile Militaru au o mare răspîndire, ele sînt însă triviale. V. Ciocîlteu rimează ironic pe tema dualităţii argheziene noroi-stele, A. Pop Marţian colectează ecouri din Camil Baltazar, Pillat, Blaga, Gh. Tuleş schiţează natura moartă (fructe) în stil ortodoxist, Tudor Măinescu se distrează în genul Cincinat Pavelescu, George Voevidca scrie sonete şi versuri în stil popular, G. St. Cazacu cultivă funebrul bacovian. Alţii: George Silviu, Ilariu Dobridor, M.D. Ioanid, N. Ţaţomir, Alexandru Baiculescu. Sînt poeţi cărora

nu li s-ar putea nega vocația, dar care își datoresc vibrația în bună parte condiției de bolnavi. Acesta e cazul tuberculosului Ioan Ciorănescu (de reținut *Ruga de bolnav* și *Ante mortem*), al lui Alexandru Călinescu și N. Milcu, ftizici și ei, întîiul cîntăreț de marasme provinciale, al doilea poet setos de viață în forma unui panteism discret în care domină vegetalul cu miros delicat (salcîmi, chiparoși, plopi).

Eseniniștii

Esenin a avut o înrîurire apreciabilă mai ales la poeții de mică cultură proletară. G. Lesnea face în acest spirit un abuz de metafore supărător, Virgil Carianopol dă imagismului bombastic un ton de bravadă plebeiană. Doar Vladimir Cavarnali e mai acceptabil în directivitatea unor confesiuni:

N-am să-ți recit versurile mele,
Nici cele învățate în școală pe dinafară.
Păstrez și acum lumina albă de la stele,
Iar nevinovăția de la școala primară.

Poeți provinciali și „tineri"

Lui Alexei Mateevici, basarabean din Bugeac, i se datorește, pe lîngă alte versuri care promiteau, o nouă definiție poetică a limbii române, cu imagini superioare celor ale lui Sion:

Limba noastră-i graiul pînii
Cînd de vînt se mișcă vara;
În vestirea ei bătrînii
Cu sudori sfințit-au țara.

Pan Halippa, Bogdan Istru, basarabeni, au fiecare o mică notă personală, de la Tudor Plop-Ulmanu e de reținut această grațioasă definiție a Basarabiei:

Basarabia,
cuvînt cu patru *a*
ca o biserică
cu patru turle albe.

Preferința tinerilor poeți ardeleni este pentru Aron Cotruș, Lucian Blaga, apropiați sufletește de ei, unul prin dinamismul lui, celălalt prin panism. Priveliștea silvestră ardeleană, vechimea etnică, sănătatea rasială conduc la o poezie a vigoarei aspre, a stăpînirii pămîntului, congenere oratoriei lirice a lui Whitman și a lui Esenin. Emil Giurgiuca are sentimentul viguros al lanului:

Înfig într-un snop galben secerea.
Plesnit de soare-n umere cu bice
Mă culc în ierbi de smalț sub cocostîrci de spice,
Seninul fulguie pe pleoapa mea.

Grigore Popa, „cel dintîi poet din satul lui", cîntă muntele, sora lui pădurea, pe mama, pe tata, fundamentalele aspecte ale naturii, cu o deosebită religie în fața marilor forțe vegetale:

Cîntau ierburile sure ca liane, a netrăire,
În amurgul mort de flăcări și prăpăstii de lumini,
Iar pădurile din creste șuierau cînt de pieire
Spre stihiile vrăjmașe șerpilor ascunși în spini.

Ștefan Popescu (acesta nu din Ardeal, însă publicînd acolo) se întreabă cu simplitate asupra cauzei finale și ridică un fel de *Laus creaturarum*:

Încerc bucuria pomilor
care nu citesc și nu se plimbă;
a apei
care nu vorbește și nu procreează;
a pietrei
care știe numai să fie și să stea,
care nu plînge și nici nu oftează,
care nu se miră
și pe care nimeni și nimic n-o împiedică
toate să le primească
ori să le creadă.

Cel mai viguros între acești tineri poeți este Mihai Beniuc, înrudit cu O. Goga și Aron Cotruș prin mesianism, spirit

de revendicare socială şi aer ameninţător, idolatru al lui Eminescu, asemeni căruia formulează fraze lirice de o îndrăzneaţă nuditate, trecînd fără spaime prin păduri de proză. Din cauza gîlgîirii torentului liric, poetul nu poate consolida poemele, şi volumul reprezintă în întregul lui o singură sonată informă. Poetica e vitalistă:

Cînd voi izbi o dată eu cu barda,
Această ştîncă are să se crape
Şi va ţîşni din ea şuvoi de ape!
Băieţi, aceasta este arta!

Şi într-adevăr, de-a lungul paginilor răsună chiote:

Di! caii mei,
Nu vă lăsaţi,
Zburaţi ca zmei
Înaripaţi . . .

şi un fel de melancolie focoasă a vagabondajului pe pustă în stil Lenau-Liszt:

Pe drumuri pietroase şi rupte
Scîrţie căruţa mea.
Mă-ntorc din pierdutele lupte
Şi mă duc iar undeva . . .

Ce boarfe şi zdrenţe-n căruţă!
Ăsta e trecutul meu?
Nici cea mai sărmană chivuţă
N-ar plăti pe ele un leu.

Versurile memorabile sînt acelea în care poetul arată o insaţietate lirică infinită, nesăturată nici măcar cu prestigiul lui Eminescu:

Pe Eminescu, noi poeţii tineri,
Zadarnic încercăm, nu-l vom ajunge.
Cîntecele lui fără seamăn
Sînt pentru noi miraj de neatins . . .

Dar Eminescu nu cuprinde tot
În stihurile lui dumnezeieşti.
Durerea românească-i mult mai mare
Şi n-o cuprinde toată nici un cîntec.

Interesanți sînt O. I. Suceveanu pentru poezii cu ziceri „ca prin țara Ouașului", C. Argintaru și moțul V. Copilu-Cheatră pentru dialectalismele lor. Ion Th. Ilea dă „semnal" „gloatei" în maniera Cotruș, George A. Petre cîntă ereditatea țărănească, ogorul, credința. Gherghinescu-Vania produce o lirică din speța poeziei senine, Matei Alexandrescu explorează și el fondul ancestral, Petru Stati clasicizează în versiuni și în poezii originale.

De reținut o întreagă pleiadă de „poeți tineri", dîndu-se înșiși ca atare. Ștefan Baciu slăvește copilăria hoinară:

> Șaisprezece ani, nici o lacrimă dulce ca o turtă,
> Fiecare cuvînt sobru, fiece gest aritmetic calculat,
> Nădragi lungi, încopciați cu aramă pe burtă,
> Și nici un copil de vecin nețesălat.

În curs de afirmare sînt Teodor Scarlat, Alexandru Raicu, George Fonea, Ion Sofia Manolescu, Aurel Marin, elegiac al imaterialului, cîntăreț al munților și al pădurilor, Aurel Chirescu, Eusebiu Camilar (prozator totdeodată de un realism negru), Mircea Badea, G. Mărgărit.

Dimitrie Stelaru, boem adevărat, ducînd o viață imposibilă, repetă în linii generale atitudini experimentate: hamletisme, evocări de îngeri, ingenuități fabricate. Însă trăind, în stilul lui Edgar Poe, într-o continuă blîndă euforie, are nota lui personală. Poezia sa e un delir infatuat în ton sacerdotal și profetic în care tocmai enormitățile sînt grațioase:

> Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea,
> Noi n-am avut alt soare decît Umilința.

Prerafaelit ca și Edgar Poe, el inventează nume proprii stranii, Asena, Elra, Iwa, Maria-Maria, Eumene, Romola, și trăiește într-un mediu noros, populat cu heruvimi și îngeri:

> După o moarte — după încă o moarte — am văzut
> Dinspre cer îngeri coborînd,
> Cu lumina tulbure a ochilor mergeau prin ceață neplînși.
> Erau mai mulți decît roua —
> Erau prea mulți pentru un drum.

Halucinația, la „ora fantastică", e regimul său normal:

> O simțeam printre degete, în inimă, pe gene,
> Cînd venea în odaie la mine, seara,

Răsturnîndu-se pe masa de lucru, alene,
Părul ei semăna cu ceara.

Felină, depărtată, totdeauna,
Mai tristă, mai rece, pînă cînd, vai!
Prietena mea luna nu mai era luna,
Izvorau din ea alte luni, alte luni, un alai.

Din acest fel de existență somnambulică ar trebui să iasă o muzică mai viforoasă. Impresia totală este de tenuitate, mistificație și fragment. Explicația? Edgar Poe își stăpînea alcoolul, mușcat în fond de idei, de viziuni dureroase, aci este invers.

Traducători

Traducătorii profesionali buni ne lipsesc și versiunile din literatura universală pe care le oferă editurile sînt în majoritatea lor îngrozitoare. Tot în literaturile clasice sîntem mai norocoși. Aci întîlnim, după G. Murnu, traducători onorabili (E. Lovinescu, I. M. Marinescu, N. I. Herescu) și un artist eminent, elenistul C. Balmuș, care ne-a dat o versiune magistrală a romanului pastoral al lui Longos, *Daphnis și Chloe*, de o savoare firească și într-o cadență modernă.

Capitolul XXX

NOUA GENERAȚIE

Filozofii

Seriile mai noi, din motive pe care va avea să le determine mai degrabă istoricul și sociologul, sînt prea puțin preocupate de problema creațiunii. Politicul le absoarbe. De aceea literatura recentă nu-și găsește rațiunea în sine ci în pozițiile ideologice pe care le reprezintă, și filozofii, călăuze de spirite, sînt mai în stimă decît artiștii. Chiar și filozofii se prețuiesc nu în opera lor reală de gîndire cît în acțiunea lor sugeratoare. N. Iorga, V. Pârvan au fost prea puțin niște meditativi, iar Nae Ionescu, profesor de logică, n-a scris decît articole de jurnal. Apare deci acum specia filozofului mit. În N. Iorga se putea întrupa mitic (căci omul era cum nu se poate mai refractar ideilor generale) ideea unui stat arhaic cu instituții instinctuale, oroarea de înstrăinare, dacismul. V. Pârvan (1882—1927), emerit istoric al antichității și arheolog, emulînd cu Renan, e mai substanțial. Concepția lui istorică, spiritualistă, e justă, în ciuda unui bombasticism stilistic care l-a făcut pe P. Zarifopol să-l deteste ca pe o fantomă supărătoare. Propriu-zis Pârvan era un individualist, cultivator al Eroilor, un nietzschean, un carlylian, tinerii au văzut în el dimpotrivă un mistic, un preot al iraționalului și deci al colectivului, cu toate că istoricul disprețuia amar spiritul „de duzină", „de sută", „de turmă". Definiția a fost sugerată de elemente secundare. Pârvan vorbise studenților de necesitatea frămîntării intelectuale spre a se ridica însă la generic, dar fiindcă folosise termenul de „neliniște", s-a interpretat asta în sensul kirkegaardienei Angst. Afară de aceasta omul trecuse prin mari încercări familiale,

care îl îndreptase spre studiul concepției despre moarte a anticilor, spre „doctrina salvării". El vorbea vibrant despre Destin, despre Moire, însă soluția lui nu era teologică ci eroică. V. Pârvan ajunse, cu alte cuvinte, să simbolizeze „condiția tragică" a omului, care a agitat atîta gîndirea europeană de cîteva decenii.

Lucian Blaga, dimpotrivă, e un adevărat mistic, într-un sistem scris care e întîia încercare masivă și izbutită de construcție metafizică. Trecînd peste amănuntele verbale, Blaga e un platonician, admițînd ca mijloc de investigație delirul, căruia îi spune pitoresc „cunoaștere luciferică". Obiectul metafizicianului este „misterul", deci ilogicul, și modul de expresie mitul. Mult datorește fără îndoială filozoful lui Goethe. El, inspiratul, e un geniu, un „daimonion", capabil de intuiții revelatoare. Cosmologia lui Blaga, în ciuda termenilor schimbați (poetul e un mare căutător de expresii inedite, uneori pînă la beția de cuvinte), rămîne și ea platoniciană. Demiurgul (Marele Anonim) are vocația toturilor divine, cum am zice a lumilor perfecte. Dar ca să nu se concureze însuși prin identități, el își strîmbă voit creația. Mutilarea aceasta nu-i decît străvechea degradare a prototipilor prin materia ostilă. În filozofia culturii, Blaga inventează cadre apriorice suplimentare ale subconștientului și ajunge astfel la interesanta concepție că individul vine cu un spațiu abisal etnic prin care obligă percepția, ceea ce în termeni mai curenți ne conduce la observația verificată de experiență că factorul geografic înrîurește atît de mult asupra organelor de percepție ale rasei, încît acestea continuă a proiecta condițiile locale, ajunse la calitatea unei pseudoaprioriități. Filozoful gîndește că orizontul nostru specific este „plaiul" și numește asta „spațiu mioritic" într-un eseu interesant, însă insuficient documentat și deci foarte discutabil.

Nae Ionescu a avut o înrîurire orală acută și unii l-au declarat „învățător" ca și Isus, „Socrate" al Românici. Adevărat este că Nae Ionescu urmărea să fie un înțelept ca Socrate, a cărui tehnică și o aplica. Cele mai evidente influențe se găsesc în jurnalistica lui filozofică: Origen, Kirkegaard, Keyserling, Heidegger, Spengler, Dilthey, Massis, Berdiaieff etc. Filozofia lui o Lebens-philosophie și noțiunile sacre sînt „trăire", „experiență". Nae Ionescu nu urmărește rezolvarea problemelor ci „trăirea" lor. Orice atitu-

dine oricît de neprevăzută ieşită din această acţiune de provocare a „neliniştii" e legitimă. Ascultătorul e îndemnat la „aventură". Învăţătorul nu are personal şi principial nici o filozofie, afară de aceea cuprinsă în hotărîrea de a primi directive de la viaţă (iraţionalismul e total). Filozoful (hegelianism reînviat pentru uzul politicianului) se amestecă în mulţime, anonim şi trăieşte toate contradicţiile, nedeosebindu-se de semenii săi decît prin facultatea „de a formula, cît mai circulabil şi deci cît mai rodnic, sensul vremii şi al întîmplărilor pe care le trăieşte". Cît mai multe ratări (adică schimbări la faţă) înseamnă cît mai multe trăiri, o cît mai mare posibilitate de salvare în fond, preocuparea soteriologică stînd la fundul filozofiei. „Omul e singurul animal care-şi poate rata viaţa . . . Raţa rămîne raţă orice ar face". Consecvenţa nu e virtutea filozofului: „. . . fără sens e problema schimbării de atitudine. Eu nu ştiu dacă în activitatea mea gazetărească se găsesc schimbări de atitudine. Nu ştiu, pentru că nu m-am gîndit încă la asta. Şi nici n-am să mă gîndesc". Filozoful îşi intitulează, cu secretă maliţie, un volum cu termenul nautic *Roza vînturilor*, înţelege „în bătaia tuturor curentelor", şi priveşte mefistofelic discordia dintre semiţii şi antisemiţii de sub aripa sa, care îl cred deopotrivă de al lor, neînţelegînd sofistica subţire a acestui brăilean.

Ecoul acestei doctrine a fost mare printre literaţi. Mircea Eliade în *Soliloquii*, căci nu-şi permite studiul, nu se teme de contradicţie şi se satisface cu experienţa creşterii sale interioare. Toate aventurile îi sînt îngăduite şi vîrsta sa şi a seriei sale are caracterul unui moment absolut, ca trăire irepetabilă. De unde exaltarea „nouei generaţii". Şi problema salvării îl preocupă şi se întreabă asupra modalităţilor: mîntuire în secol prin procreaţie sau creaţie, „experienţa abisală" prin sinucidere. Mircea Eliade ar înclina spre „soluţia magică", adoptînd dar calea estetică. D.D. Roşca e un kirkegaardian, întristat de condiţia tragică a umanităţii *(Existenţa tragică)*. Concluziile sale sînt un agnosticism total şi un pesimism excesiv, lumea apărîndu-i ca un „vîrtej de forţe irresponsabile". Emil Cioran, kirkegaardian şi el, e pe „culmile disperării", urmărit de „obsesiunea îngrozitoare a morţii". Teoria cunoaşterii nu-l interesează deloc, preocuparea esenţială fiindu-i de a se mîntui. Salvarea o găseşte în experienţa colectivă, cum s-ar zice, în istorie.

Ar dori pentru România destinul Franței și populația Chinei. În această privință pesimismul său e regretabil. România nu înseamnă nimic, condiția ei e „tragică". Singura scăpare, ipotetică și aceea, e riscul, furia mesianică, delirul imperialistic, mitologia. Tinerii nu cunosc, precum se vede, valorile naționale. Eseistica aceasta pe motive de filozofie existențială a avut oarecare răspîndire, mergînd de la considerațiile ontologice pînă la probleme de doctrină juridică (Petre P. Ionescu, Bucur Țincu, Ilie N. Lungulescu, Vasile V. Georgescu).

Mircea Eliade

Experimentalismul duce, în roman, pe Mircea Eliade la cel mai servil gidism. După André Gide sensul artei fiind cunoașterea (înțelege instruirea de esențe pe cale mitologică), un artist e cu atît mai adînc cu cît trăiește mai intens și pune mai multe probleme sub forma „trăirilor". Eticul fiind aspectul fundamental al destinului uman, problema trebuie pusă ca experiență morală. Artistul nu ia atitudine, ci trăiește răul și binele, eliberîndu-se de amîndouă, rămînînd cu o intactă curiozitate. De unde acel „imoralism" (față a preocupării morale), care la Gide se vădește în interesul pentru adolescență, delicvenți, viții insolite, crimă, revoluție socială, exotic, experimetate toate cu o egală simpatie, însă cu hotărîrea de a nu se opri nicăiri. O consecință a acestui experimentalism, care e un cult al eului, este dicteul automatic. Scriitorul își scoate materia din „caiete", refuzînd de a o stiliza, pentru a nu altera „autenticul" trăirilor cu toate contradicțiile incluse. Mircea Eliade își caută domenii de trăire proprie în exoticul indic, în „generație", în esoterism și mai ales în sexualitate, continuînd în privința aceasta, cu mai mult aparat teoretic, opera lui F. Aderca, cu care prezintă asemănări structurale. Pentru ca eroul să poată avea cît mai multă competență sexuală, el trebuie să rămînă liber. De aceea el are o oroare invincibilă pentru căsătorie. În *Isabel și apele Diavolului*, un tînăr orientalist, în timpul rămas liber între studiul gramaticii anamite și al templelor din Bangkok și din Mavalavram, seduce o fată de pastor, profesează vicii inavuabile cu un tînăr, pe care îl

îndeamnă la vagabondaj, întreține viţiul unei fetiţe „cu o drăcească pasiune", ia parte la orgii în trei cu o Edna şi cu Miss Roth, profesoară erudită, blazată şi opiomană, repetînd scene din *La garçonne*. *Maitreyi* mută cîmpul de experimentare în mediul de culoare. Allan se iniţiază în tehnica erotică a Indiei, admirînd „perfecţiunea îmbrăţişării" Maitreyi-ei, „ritmul uluitor al trupului ei", precum învaţă „prietenia" cu piciorul prin „tuşă", constînd în introducerea piciorului între pulpele altuia. Romanul, care, privit de sus, aminteşte literatura lui Pierre Loti *(Azyadé, Madame Chrysanthème* etc.*)*, se salvează prin impresia de inocenţă sălbatecă ce se desprinde din moravurile unei eroine aşa de străină de civilizaţia noastră. *Maitreyi* rămîne pînă acum singura scriere cu adevărat interesantă a lui Mircea Eliade. Restul e o ilustrare a acelui obsedant trăirism. Tineri participă la mişcări comuniste, fac crime, violează servitoarele şi femeile măritate, cunosc morburile sociale, se sinucid ca să facă „saltul în neant" *(Întoarcerea din rai)*. Sau, dimpotrivă se orientează spre mişcările totalitare, cu formaţiuni militare, seduc într-o famiile deopotrivă mama şi fetele, îndeamnă la furt, caută legături cu prostituatele ori cuceririle în locuri absurde, precum cabinetul unui vagon de căi ferate *(Huliganii)*. Trecînd în zona fantastică, autorul urmăreşte experienţele sexuale cu femeile-vampir şi-şi exprimă dorinţi de împerechere teribile: cu o moartă, cu un copil şi cu o bolnavă (la accidentul astrologic).

Mihail Celarianu

Scriitor dintr-o serie mai veche, Mihail Celarianu trebuie citat aici pentru faptul că în esenţă romanele sale, de concepţie lirică, interesează prin caracterul lor de experienţe sexuale. *Femeia îngerului meu* tratează, în forma unui caiet de însemnări, despre dragostele poetului român Emanuel Glineanu la Paris. Emanuel iubeşte matrimonial pe Hermina, are însă legături de ordin carnal şi cu mama acesteia, precum îl iubeşte discret şi Virginia, sora de 15 ani a Herminei, care cade leşinată cînd surprinde una din scenele de priapism ale poetului. Separaţia între dragostea fizică şi raporturile

sufletești e făcută cu multă gingășie, într-un spirit de tristeță umanitară asemănător cu acela al lui Duhamel. În *Diamant verde* dăm de un erou inapt, pînă la crize de delir, să capteze femeia malignă și plin de repulsie pentru femeile pierdute, avînd doar vocația legăturilor cvasi-matrimoniale, fără obligații legale. Liceenii plănuind fugi în America amintesc literatura lui André Gide. Mihail Celarianu e și poet remarcabil, la modul prelung elegiac al lui Shelley, în care cîntă uimirea în fața universului, a pădurilor bunăoară:

Pădurile, pădurile-nnegrite
Cu duhuri la tot pasul de-ntuneric,
Ce murmură cu freamăt negrăit,
Eu știu, în șoapta lor nemuritoare
Ce taină uriașă-a-ncremenit.

Într-alte poezii mai recente face elogiul florilor, mallarmeizînd în linia Macedonski-Anghel.

Anton Holban

Anton Holban era și el în căutare de „experiențe tragice", preocupat de a nu „trișa". Problema capitală i se părea aceea a morții, în legătură cu care, în urma unor anchete personale, ajunsese la încheierea că românii sînt perfect sănătoși și fără sensul tragicului, specificul unui autohton fiind de a fi „gol ca un butoi gol". Titlurile denotă obsesia: *O moarte care nu dovedește nimic*, *Conversații cu o moartă*, *Bunica se pregătește să moară*. Poză sau adevăr, întîmplarea a făcut ca scriitorul să moară tînăr, dînd fixațiunii sale calitatea unei turburătoare presimțiri. Încolo motivul literar unic este raporturile între bărbat și femeie. Egoist și experimentalist, eroul lui Anton Holban se refuză și el tiraniei căsătoriei, de unde tot procesul. Bărbatul, misogin, apăsînd prea mult asupra drepturilor lui de artist se lamentează disproporționat de inferioritatea femeii, căreia îi cere totul, nedîndu-i în schimb nici poziția socială și nici măcar daruri, ca să n-o coboare la gradul de „întreținută". El, eroul, nefiind „ca toți oamenii", nu-și poate lua „obligații" și e foarte agasat de pretenția „mariajului" la femei *(O moarte care nu dove-*

deşte nimic). Exact aceleaşi situaţii se repetă în *Ioana*. Bărbatul caută şi aici să scape de „dominaţia" femeii, căreia se sileşte a-i găsi toate cusururile din lume, îndeosebi acela că „nu se vedea tot ce ştia", fiind şi „extrem de influenţabilă". Gestul statornic al bărbatului e acela de a dezerta: „Să fiu destul de tare ca să plec, fără să mă reţie fiecare din vaietele ei". Excelente sînt cele două nuvele, *Conversaţii cu o moartă* şi *Bunica se pregăteşte să moară*, ridicate amîndouă pe teoria proustiană a memoriei. În cea dintîi eroul se duce la mormîntul Irinii şi reactualizînd purtările răposatei îşi creează motive de a fi gelos şi de a urî; în cea de a doua autorul, zicîndu-şi că momentele de viaţă ale unei bătrîne de 80 de ani sînt scumpe pentru observator, care trebuie să procedeze la anchete repezi, supune pe bătrînă la un discret examen psihic, subliniind interesante particularităţi de psihologie senilă (1902—1937).

Mihail Sebastian

Elev şi el al lui Nae Ionescu, Mihail Sebastian, în fond cartezian, ţinînd la lucrurile „clare şi distincte", se limitează la o mică experienţă tragică, la aceea a condiţiei sale iudaice. În materie erotică e mai mult un stendhalian. Fără talent artistic, cel puţin nerevelat, prozatorul posedă o ritmică vie şi o frază fin echivocă de o maliţie imperceptibilă. În *Femei* sînt studiate cu un sensualism rece, lucid, cîteva moduri posibile de satisfacţii erotice : iubirea (platonică) pentru o femeie matură, relaţiile cu o femeie măritată, contactul cu o fecioară, matrimoniul cu o urîtă. *Oraşul cu salcîmi* urmăreşte o generaţie de puberi în mediul lor natal, brăilean, analizînd cu ariditate neliniştea erotică, începînd cu apariţia accidentului puberal la femeie şi neocolind nici anomaliile sexuale. Ultimul roman *Accident* e abstract, fără situare geografică. Semnificativ este romanul *De două mii de ani*, eseu polemic mai mult. Doritor de a înţelege „clar şi distinct" totul, de a trăi toate atitudinile, chiar şi pe cele opuse interesului fiinţei sale, eroul evreu suferă intens în mijlocul lumii ostile rasei sale, încercînd totuşi a cunoaşte cu răceală. Această poziţie dă interes artistic cărţii şi deşi,

evident, eroul nu va putea ieşi din cercul său viţios, opera rămîne un document foarte obiectiv al unei mentalităţi ireductibile. Spre a experimenta tragicul, eroul înfruntă opoziţia antisemiţilor, se lasă bătut, exagerînd evenimentul cu o vocaţie patetică pe care şi-o recunoaşte lucid, frecventează apoi şi pe evrei şi se simte străin în cercul sioniştilor şi printre cultivatorii idişului. Locul pe care îl iubeşte e acest „ţinut". Eroul se întoarce la familia sa evreiască din Brăila, pe care o evoacă în decesele, riturile şi psalmodiile sale cu demnitatea bătrînă a unui Ronetti Roman. Într-o dispută cu Nae Ionescu, a cărui sofistică n-a înţeles-o *(Cum am devenit huligan)*, Mihail Sebastian se dovedeşte un polemist de vervă rece, excesiv obsecvios, cu o mască atît de impenetrabil zîmbitoare, încît aprobarea şi dezaprobarea atîrnă de o clipire din ochi (1907—1945)

C. Fîntîneru, Mircea Gesticone

Un document este *Interior*, jurnal liric, analizînd psihologia „generaţiei noui", într-un voit stil incoerent, spre a se da impresia autenticului. De fapt dăm de crizele de creştere valabile universal, cu orgoliul, cinismul artificial, sentimentalismul, susceptibilitatea, predispoziţia idilică, nevoia imperioasă de a se afirma, absurditatea, ce sînt preludiul sedimentării caracterului. Eroul întîlneşte un fost coleg de şcoală şi fiindcă are haincle prea ponosite rupe ierburi, aşa ca din întîmplare, şi le risipeşte asupră-şi. Întrebat de pricten asupra gestului absurd, el îi mărturiseşte cauza, teatral, şi-l pălmuieşte, spre a-l sili să se bată în duel, voind instinctiv să-şi refacă prin bravadă prestigiul pe care-l crede compromis prin reaua înfăţişare vestimentară. Acelaşi tînăr se aşează pe pămînt şi ia ţărînă în mînă cu sentimentul mîndru al unei profunde filozofii panteistice, salvează un şoarece de la înec, se roagă în biserică, plînge fără sens, se admiră, se uimeşte de prezenţa unui lac, încearcă, sub latura estetică, a descoperi „un demon nou".

Războiul micului Tristan de Mircea Gesticone aduce aminte puţin de *Le grand Meaulnes* al lui Alain Fournier, cu deosebirea că atmosfera de basm e înlocuită cu element poliţist.

Un licean în sîngele căruia curge puţin sînge polonez, făcînd detectivism din exaltare juvenilă, dă de firele unei reţele de spionaj în jurul unui ofiţer german. Spioana e o poloneză şi lucrează în direcţia sentimentelor tînărului.

Anişoara Odeanu

Anişoara Odeanu e o medelenizantă feminină, prezentînd fete băieţoase *(Într-un cămin de domnişoare)*, petulante, sentimentale însă sportive. Asistăm la expoziile unei vîrste incerte în care langoarea iminentă e în luptă cu vioiciunea fazei puberale. Paginile sînt presărate cu ştrengării, notate într-un stil stenografic, ce se exagerează în *Călător din noaptea de Ajun*, în care autoarea devine gidiană, prin Camil Petrescu, adică convinsă că nimic nu poate înfrumuseţa autenticul, oricît de jurnalistic. Iar întîmplarea autentică este acum seducerea eroinei de către un student german la cursurile de vară de la Grenoble, cu refuzul căsătoriei. Victima nu dă expresie tragică accidentului ei dintr-o mîndrie de fată modernă, dar se vede că, femeie ca oricare alta, nu pricepe concepţiile libere ale camaradului seducător. Anişoara Odeanu scrie şi versuri, delicate, întemeiate pe un feeric caligrafic:

În care drum din Nord trece omul blond
Cu plete arzînd în amurgul de scrum al nopţii polare,
Ce urşi morocănoşi, adormiţi sub zăpadă,
S-au ridicat la cîntecul lui în două picioare?

Alţi scriitori tineri

Romanele şi nuvelele lui Dan Petraşincu, preţuite de unii, nu-şi dezvăluie clar toate potenţele literare. Sinistre, printr-un greşit dostoievskism, ele se inspiră din domeniul morbidului şi prezintă demenţi sifilitici, alcoolici, sinucigaşi, copii vitioşi, mame perverse, preoţi concupiscenţi. Titlurile înseşi sînt de genul fioros: *Sîngele, Monstrul, Omul şi*

fiara. Autorul preferă pe adolescenți: „Brrr! am oroare de omul matur". M. Blecher, bolnav adevărat, a refăcut *Der Zauberberg* al lui Thomas Mann cu observație autentică din viața tuberculoșilor osoși, interesante ca reportaj superior, respingătoare în aspectele erotice. Petru Șerbănescu, în *Viața frîntă*, rezumă aproape cartea mai sus citată a lui Thomas Mann. Ieronim Șerbu tratează un fel de caz Rascolnicoff (*Dincolo de tristețe)*, Mihail Șerban se ocupă cu cocoșați, epileptici, hemiplegici, ftizici, hermafroditi, copii spărgători, Petru Manoliu cu declasați, clienți ai azilului de noapte, cu cazuri de homosexualitate, Pericle Martinescu cu liceeni și școlărițe la vîrsta efervescentă. T.C. Stan cu proletari intelectuali, luptînd cu mizeria, Ion Biberi cu copii sinucigași, bătrîni anxioși, lachei asasini, stăpîni perverși, paranoici, epileptici, George Acsinteanu cu noua generație de intelectuali români, fii ai eroilor morți în război, formînd „convoiul flămînzilor". Toți acești tineri, mai mult ori mai puțin intenționat, tratează modalități de trăire și experiențe tragice, și unii se întreabă și asupra salvării seculare ori spirituale. Într-un eseu, *Thanatos,* Ion Biberi caută chiar a repeta experiența saltului în neant al lui Pavel Anicet din *Întoarcerea din rai* a lui Mircea Eliade. El ia codeină, intră în comă și studiază direct momentul abisal.

„Jurnalul literar"

Jurnalul literar (1939) a urmărit în primul rînd să formeze critici și eseiști cu cultură solidă, universitară. El a izbutit, cu toată neprielnicia vremurilor, să ofere presei literare cîțiva tineri de un merit inegabil. Al. Piru continuă a se documenta, în articole speciale, încet și adînc, preocupat îndeosebi de stabilirea valorilor. El e un spirit critic tinzînd la construcție. Adrian Marino e mai ales un eseist, curios și malign, mare scotocitor de cărți, cu un stil intelectual și acut, încă de pe acum, de excursie livrescă. G. Mărgărit, înclinat mai mult spre lirică, pune în articolele critice intuiție fantastică și expresie amănunțit plastică. G. Ivașcu s-a dedi-

 cat tehnicii jurnalistice.

INDICE

A

Aaron Vasile: 139, 140
About Ed.: 208, 217
Acsinteanu George: 488
Adam Ioan: 319
Aderca F.: 399, 400, 482
Agârbiceanu Ioan: 319, 342
Alain: 9
« Alăuta românească »: 157, 171
« Albina românească »: 157, 171
Alecsandrescu Grigore: 164, 165, 166, 167, 219, 404
Alecsandri Vasile: 13, 87, 88, 98, 149, 171, 202, 206, 207, 208, 209 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 227, 238, 240, 241, 253, 282, 289, 404, 435, 437
Alexandrescu Matei: 477
Alexandru cel Bun: 254
Alexandru, ţar: 126
Alfieri Vittorio: 136
Al.-George Ion: 330
« Almanachul literar »: 183
Aman Th.: 281
Amiras, cronicar: 121
Anacreon: 153, 231
Andreescu I.: 436
Angelico Beato: 405
Anghel D.: 294, 324, 348, 349, 351, 352, 387, 484
Antim Ivireanul: 116, 117
Antioh-vodă: 122
Antonie-vodă: 124
Antonovici Gh.: 461
Aragon Louis: 38
« Arboroasa »: 321
Archip Ticu: 472
Ardeleanu Carol: 393
Arghezi Tudor: 23, 30, 45, 72, 352, 407, 409, 410, 411, 463, 469
Argintaru C.: 477
« Arhiva românească »: 171
Aricescu C. D.: 203
Ariosto: 128, 150, 159
Aristia C.: 181
Aristot: 159
Arp Hans: 19
Arvers: 170, 225, 260
Asachi Gh.: 134, 149, 150, 157, 183, 197, 203, 232, 247, 251, 404
Asachi Hermiona: 183, 252
Aslan I. C.: 357
Augier E.: 214, 374
Axinte Uricarul: 123, 135
Azarie, cronicar: 118

Baboeuf: 253
Bacalbaşa Anton C.: 295, 377, 396
Bach: 382
Baciu Ştefan: 477
Bacon: 159
Bacovia G.: 27, 105, 226, 293, 364, 365, 367
Badea Mircea: 477
Baiculescu Alexandru: 473
Baldi Bernardino: 340
Ball Hugo: 19
Balmuş C.: 478
Balş P.: 171
Baltazar Camil: 405, 422, 473
Balzac H. de: 231, 392, 393, 401, 463
Bandello Matteo: 98
Bandea G.: 470
Banu C.: 371
Banuş Maria: 471, 472
Barac (Popovici) Ioan: 139, 140, 141, 157, 224
Barbu I. (Barbilian Dan): 27, 45, 47, 48, 52, 58, 71, 74, 95, 96, 400, 405, 406, 427, 452, 453, 455, 458, 459, 460, 463
Bariţ George: 157
Barnoschi D. V.: 466
Baron: 38
Baronzi G. A.: 224
Barrès M.: 463
Bart Jean (Eugeniu P. Botez): 340
Barthélemy J. J.: 136, 229
Basarab Simona (V. Cazan, Vladmir Corbasca): 473
Bassarabescu Ioan Al.: 301, 317, 395
Baudelaire Ch.: 54, 66, 67, 68, 248, 347, 348, 353, 364, 422
Baudouin Charles: 9
Bălcescu C.: 180
Bălcescu N.: 173, 174, 175, 219, 233, 234, 255
Bălenilor, cronica: 124
Bănuţ A. P.: 320
Bărgăuanu G.: 427
Beagnăr Hanăş: 114
Belcari Feo: 449
Beldiceanu N.: 287, 309
Beldiceanu N. N.: 105, 376
Beldiman Alexandru: 133, 219
Bellini: 226
Bellu Petru: 470
Benador Ury: 401
Bengescu-Dabija G.: 307
Beniuc Mihai: 475
Benoît de Sainte-Maure: 130
Béranger: 170, 180, 227
Berdiaieff: 480
Bergson H.: 22, 25, 37, 384
Berkeley: 159
Berlioz: 195
Biberi Ion: 488
«Biblioteca românească, sau adunări de multe lucruri folositoare»: 157
Biffard: 38
Bîrsan Zaharia: 375
Bjelyj: 425
Blaga Lucian: 89, 255, 361, 414, 417, 444, 446, 447, 473, 475, 480
Blecher M.: 488
Blok Al.: 425
Boccherini: 170
Bodnărescu Samson L.: 245
Bogdan-Duică G.: 464
Bogza Geo: 452
Boileau: 77, 167
Bojardo Matteo Maria: 264
Boldur A. V.: 105
Boliac Cezar: 199, 200, 227
Bolintineanu D.: 13, 55, 56, 65, 96, 107, 108, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 204, 219, 223, 226, 239, 251, 252, 435
Bollnow Otto Fr.: 10
Bologovski, general: 104
Bonciu H.: 457
Botez Demostene: 62, 412, 418
Botez Ioachim: 468
Botez Octav: 336
Botta Dan: 460
Botta Emil: 460
Botticelli: 24, 346
Boureanu Radu: 460
Bouvier Émile: 9, 19

Boz Lucian: 465
Bracciolini Poggio: 272
Brauner Victor: 451
Brăescu Gh.: 396
Brătescu-Voineşti I. Al.: 272, 291, 294, 298, 299, 300, 301, 317, 335, 340, 472
Brătianu Gh. I.: 465
Brătianu Ion: 181, 233
Brâncuşi Constantin: 23
Brémond Henri: 9, 16, 44, 45, 56
Breton André: 10, 19, 23, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 48
Breughel: 154, 194
Brezianu Barbu: 460
Brîncoveanu Constantin: 117, 124, 125, 127
Brunetière: 87
Bucuţa Emanoil: 429, 430
Budai-Deleanu Ioan: 142—144
Budurescu N.: 363
Bujor Paul: 295, 333
Bujoreanu Ioan M.: 238
Bumbac Vasile: 321
Burckhard: 81
Burger Gott A.: 150, 153, 192, 310
Burlă Vasile: 249
Burlănescu-Alin N.: 295
Buzeştilor, cronica: 123
Byron: 151, 159, 170, 197, 200, 201, 219, 231, 278, 282

C

Callisthenes: 130
Callot: 194
Camilar Eusebiu: 477
Cancicov Georgeta Mircea: 471, 472
Canta Ioan: 123
Cantacuzinilor, cronica: 123
Cantacuzino Constantin: 124, 125
Cantacuzino Şerban: 116, 123, 124
Cantacuzino Stolnicul: 135
Cantemir D.: 113, 126, 127, 135, 145, 159, 171
Cantù Cesare: 174
Caracostea D.: 87, 370
Caragea-vodă: 125, 231
Caragiale C.: 203
Caragiale I. L.: 81, 92, 98, 125, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 289, 301, 307, 320, 335, 340, 377, 394, 404, 464, 468
Caragiale Luca I.: 370
Caragiale Mateiu I.: 306, 456, 457
Caragiani I.: 246
Carducci Giosuè: 72, 282
Carianopol Virgil: 474
Carlyle Thomas: 479
Carmontelle: 152
Carrive: 38
Caro Annibal: 330
Carp Costache V.: 227
Carp O. (dr. G. Proca): 289, 306
Carp P. P.: 249
Cartojan N.: 465
Catinà Ioan: 200, 233
Catul: 432
Cavarnali Vladimir: 474
Cazaban Al.: 376
Cazacu G. St.: 473
Cazan V.: v. Basarab Simona
Cazimir Otilia: 418
Cazotte: 372
Călinescu Alexandru: 474
Călinescu G.: 468, 469
Călugăru Alice: 343
Călugăru Ion: 402
Cârlova Vasile: 158, 159, 168, 181, 404
Celarianu Mihail: 483, 484
Cendras Blaise: 370
Cerna P.: 327
Cerri Caetano: 98
Chartier Alain: 431
Chateaubriand: 159, 217, 316
Chelariu Traian: 460

Chendi Ilarie: 319, 345
Chênedollé: 159
Chénier André: 190
Chiabrera: 147
Chirescu Aurel: 477
Chiriţescu-Priar M. I.: 319
Chiru Nanov I.: 319
Chopin: 293, 365, 367
Cicero: 121, 253
Cihac: 249
Ciocîlteu V.: 449, 473
Ciocîrlan Ion: 319
Cioculescu Şerban: 464, 469
Cioflec Romulus: 319
Cioran Emil: 481
Ciorănescu Ioan: 474
Ciprian G.: 466, 467
Ciurezu D.: 441, 449
Claudel P.: 360, 362
Claudin Al.: 433
Cocea N. D.: 466
Cocteau Jean: 61, 455, 459
Codreanu M.: 326
Colonne Guido delle: 130
Comarnescu Petru: 465
Conachi Costache: 146, 202, 219
Condiescu N. M.: 468
Constantin Cîrnul: 123
Constantin Stelian: 473
Constantinescu Pompiliu: 464, 469
Conta Vasile: 249, 250
«Contemporanul»: 286, 287, 291
«Contimporanul»: 451
«Convorbiri»: 323
«Convorbiri literare»: 243
Cooper F.: 176
Copilu-Cheatră V.: 477
Coppée F.: 282, 305
Corbasca Vladimir: v. Simona Basarab
Corbe Teodor Ivanovici: 132
Coresi: 114
Cornaros Vicenţiu: 130
Cornea Aureliu: 398
Corneille: 202, 324, 462
Cornel Th.: 105
Cosmin Radu: 377
Costa-Floru: 227
Costin Jaques G.: 460
Costin Miron: 119, 131, 135
Costin Nicolae: 121, 130, 135
Coşbuc G.: 31, 302, 303, 304, 305, 308, 333, 345, 361, 435
Cotruş Aron: 425, 426, 475, 477
Courier Paul-Lovis: 176
Courteline G.: 273
Crainic Nichifor: 443, 444, 449
Creangă Ion: 81, 88, 121, 266, 267, 268, 269, 270, 339, 372, 397, 404
Crémieux Benjamin: 10
Creţeanu G.: 219, 223
Crevedia N.: 470
Crevel: 38
Cridim: 326
Cristescu Nicolae T.: 473
Crivelli: 414
Croce Benedetto: 9, 73, 75, 76, 77, 78, 81, 84, 106
Croce Giulio Cesare: 17, 130
Crommelinck: 376
Cros Charles: 35, 43
Cruceanu Mihai: 363
Cuciuran Mihail: 169
Cucuzel dela Durazzo: 185
Cugler Matilda: 244
Culianu N.: 249
Cunţan Maria: 319
«Curierul de ambe-sexe»: 157, 190
«Curierul românesc»: 157
Cuza: 233, 237

D

«Dacia literară»: 171, 172
Damian Mircea: 470
Dan Pavel: 471
Dan Sergiu: 403
D'Annunzio G.: 24, 26, 282
Dante: 29, 41, 42, 69, 75, 76, 91, 109, 129, 143, 159, 162, 163, 201, 280
Da Porto: 98
Dauş Ludovic: 466

Davidescu N.: 356, 358, 370
Davila Al.: 328
Dăscălescu D.: 203, 219
De Bosis: 282
Decebal: 112, 252, 253
Delacroix: 195
Delavrancea Barbu: 91, 270, 296, 297, 298, 330, 387, 404, 466, 469
Delille: 159
Delteil: 38
Demetrescu Traian: 105, 292, 294, 345, 347, 353, 364, 377
Demetriade Mircea: 282
Demetriescu Anghel: 284
Demetrius Lucia: 473
Demetrius V.: 377
Demian: 449
Densușianu Aron: 286
Densușianu Ovid (Ervin): 345
Depărățeanu Al.: 221, 223, 404, 416
Decartes: 159, 485
Deschamps Emile: 183, 252
Desnos: 38
Despot-vodă: 216, 234
Diamandy G.: 329
Dianu Romulus: 402
Di Giacomo Salvatore: 409
Dilthey: 80, 480
Dima Al.: 465
Dimanche Nicolae: 148
Dionisie Eclisiarhul: 125, 126
Dobridor Ilariu: 473
Dobrogeanu-Gherea C.: 242, 288, 289, 308, 322, 334, 335, 370, 443
Doesburg Theo Van: 23
Döllitzsturm Gareiss V.: 104
Domenico di Giovanni (zis Burchiello): 29
Dongorozi Ion: 468
Donici Al.: 205, 219
Dorian Emil: 430
Dosoftei, mitropolitul: 131, 132
Dostoievski: 77, 291, 389, 393, 468, 487
Dragomirescu Mihail: 13, 84, 323, 324, 330, 464
Dragoslav I.: 376
Dragoș-vodă: 253
Drăgușanu Codru I.: 238, 239, 240
Drăgușanu Sidonia: 473
Dreyfus: 291
Drogli: 104
Drouhet Ch.: 98
Drumeș Mihail: 470
Drumur George: 460
Duca-vodă: 121, 122, 127
Dudescu Elenca: 152
Duhamel G.: 484
Dulfu P.: 305
Dumas-fiul Al.: 224
Dumas-tatăl Al.: 168, 217, 224
Dumitrașcu-vodă: 122
Dumitrescu George: 434
Dumitrescu George Dorul: 471
Dunăreanu N.: 319
Dürer Alb.: 249

E

Eftimie: 118
Eftimiu Victor: 317, 372, 373, 377, 467
Eliade Mircea: 481, 482, 483, 488
Eliade Rădulescu I.: 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 171, 181, 190, 199, 230, 282, 404, 415
Eluard P.: 38
Eminescu Aglae: 104
Eminescu Mihai: 13, 14, 18, 22, 29, 57, 62, 64, 68, 69, 71, 79, 84, 87, 88, 89, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 109, 134, 142, 238, 245, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 281, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 296, 298, 303, 306, 311, 312, 313, 321, 327, 333, 357, 361, 372, 404, 417, 435, 463, 468, 476
Eminescu Șerban: 104

Erasm: 130
Ervin: v. Densuşianu Ovid
Escouchard-Lebrun: 152
Esenin: 452, 474, 475
Euripide: 231
Evola J.: 10

F

Fabian Bob Vasile: 151
Faca C.: 178
Farago Elena: 361, 362
Feijoo: 107
Feldman V.: 9
Fénelon: 136, 164
Feraru Leon: 473
Fichte: 159
Filimon N.: 230, 231, 271, 331
Fîntîneru C.: 486
«Flacăra»: 371
Flaubert G.: 78, 381
Flavius Iosephus: 140
Flora Francesco: 9
Florescu Al.: 375
Florescu Bonifaciu: 281
Florian: 158
Floru Igena: 471, 472
«Foaca pentru minte, inimă shi literatură»: 157
«Foaca sătească a prinţipatului Moldovei»: 171
«Foaia Duminicei»: 157
«Foaie ştiinţifică şi literară: 171
Fogaraşi Istvan: 132
Folgore Luciano: 26
Fonea George: 477
Fontenelle: 229
Fournier Alain: 486
France Anatole: 269, 462, 463
Freud Sigmund: 41, 61, 447
Fundescu I. C.: 226
Fundoianu B.: 439
«Furnica»: 377
Furtună Horia: 377

G

Galaction Gala: 342, 343
Gane N.: 247, 317
Gautier Th.: 91, 170, 190, 200, 211, 248, 252, 254, 381, 414
Gavriil protul kry: 123
«Gazeta de Transilvania»: 157
«Gazeta teatrului naţional»: 157
Gentil-Bernard: 152
Georgescu Oreste: 328
Georgescu Vasile V.: 482
Gérard: 38
Gergey Albert: 140
Gessner Salomon: 136, 158
Gesticone Mircea: 486
Gheorghe din Moldova (Kernbach Gh.): 304
Gheorghe Ştefan: 120
Gheorghiu Virgil: 451, 459
Gherardo de' Rossi Giovan: 152
Gherghinescu-Vania: 477
Gherman Vlahul: 130
Ghica Grigore: 132
Ghica Ion: 94, 171, 174, 236, 237
Ghica Pantazi: 94, 238
Ghica-vodă: 436
Gide André: 283, 346, 348, 384, 482, 484, 487
Gilbert: 168
Giordano (B. Goldner): 290
Girardin St. Marc de: 237
Giurgiuca Emil: 475
«Gîndirea»: 443, 449
Gîrda G. dr.: 320
Gîrleanu Emil: 247, 253, 317, 318, 395
Gligoraşcu-vodă: 124
Goethe: 57, 88, 92, 97, 137, 153, 217, 245, 246, 253, 254, 263, 282, 372, 480
Goga Eugen: 466
Goga Octavian: 59, 93, 94,

310, 311, 312, 333, 475
Gogol: 92, 389, 390
Golescu Dinicu: 145, 146, 172, 238, 239
Golescu Iordache: 146
Goncourt, fraţii de: 291, 341
Goran Const.: 449
Gorki Maxim: 393, 398
Gorun Ion: 304
Gourmont Remy de: 345, 346
Gozzadini Tommaso: 130
Gozzi Carlo: 215, 372
Gracchus: 253
Grama: 285
Grammont: 87, 370
Grandea Gr. H.: 231, 232, 233, 252, 295
Gray Thomas: 149
Greceanu Radu: 125, 135
Gregorian George: 330
Grigore din Măhaciu: 114
Grigorescu N.: 402
Grigorovitza Emanoil: 321
Grimm Iacob: 251
Grimmlshausen: 400
Guevara Antonio de: 130
Gulian Emil: 460
Gusti D.: 203
Guyau: 12
Gry Radu: 440

H

Halippa Pan: 474
Hammer: 96
Han Reymonde: 471, 472
Hardy Th.: 463
Hasdeu B. P.: 130, 233, 234, 235, 236, 249, 296, 297, 304, 322, 404
Hegel: 16, 80, 159, 161, 226
Heidegger Martin: 480
Heine H.: 213, 244, 259, 310
Heliodor: 130
Heraclit: 134
Heredia: 327, 429
Herescu N. I.: 478
Herodot: 130
Herold B.: 451
Herz A. de: 374
Hodoş Constanţa: 305
Hoffmann: 91
Hoffman E.T.A.: 367
Hogarth: 184
Hogaş Calistrat: 331, 337, 338, 339, 405
Holban Anton: 484
Hölderlin Fr.: 422
Homer: 91, 201, 231, 331, 339, 405
Horaţiu: 16, 216, 246, 280, 282, 432, 439
Hrisoverghi A.: 168
Hristache, pitarul: 133
Huelsenbeck Richard: 19
Hugo Victor: 54, 99, 109, 162, 197, 200, 201, 212, 216, 228, 251, 298, 325, 339, 373
Hugues Clovis: 17
Hume: 159
Hurmuzachi Alecu: 320
Hurmuzachi Constantin: 320
Hurmuzachi Doxachi: 320
Hurmuzachi Gheorghe: 320
Hurmuzachi Nicolae: 320

I

Iacobescu D.: 369
Iacopone da Todi: 132
Ianov Ioan: 246
Ibrăileanu G.: 334, 335, 336, 406, 443, 464, 469
Ibsen: 381
«Icoana lumei»: 157
Ieremia-vodă: 120
Ignotus (Dan Rădulescu): 428
Ilca Ion Th.: 477
«Integral»: 451
Ioan Armeanul: 118, 119
Ioan-vodă cel Cumplit: 234, 376
Ioan Zlataust: 116

Ioanid M. D.: 473
Ionescu Eugen: 465
Ionescu Nae: 255, 479, 480, 485, 486
Ionescu Petru P. 482
Ionescu-Quintus: 326
Ionescu Radu: 225, 226, 346
Ionescu Stejar: 470
Iordan Iorgu: 465
Iorga Nicolae: 105, 308, 312, 313, 479
Iosef II: 126
Iosif St. O.: 308, 309, 345, 351
Iovescu Ion: 471
Ipsilant-vodă: 125
Isac Emil: 359, 360
Iser: 355
Istrati N.: 203
Istru Bogdan: 474
Ivan cel Groaznic: 235
Ivaşcu G.: 488

J

Jammes Francis: 62, 309, 346
Janet Pierre: 463
Jarry Alfred: 34
Jebeleanu Eugen: 459
Johannot: 277
Jordan B.: 471
Jukovski: 149, 192
« Junimea» 223, 241—250, 259, 277, 308, 345
« Jurnalul Literar»: 488

K

Kant: 50, 80, 106, 107, 108, 156, 159
Karkaleki Zaharia: 157
Kernbach Gh.: v. Gheorghe din Moldova: 304
Keyserling: 480
« Khrestomaticul românescu»: 156
Kirangheleu Teodor: 156
Kiriţescu Al.: 467
Kiriţescu C.: 466
Kirkegaard: 479, 480, 481
Klopstock: 140
Kobilek: 25
Kochanowschi Jan: 131
Koffka: 80
Kogălniceanu Ienache: 123
Kogălniceanu Ilie: 173
Kogălniceanu Mihail: 157, 171, 172, 176, 218, 219, 236, 238
Köhler: 80
Korné Mihail: 246
Kotzebue W. von: 253

L

La Bruyère: 155, 184, 306, 462
La Fontaine: 267
La Rochefoucauld: 462
Laforgue Jules: 346, 356, 365
Lamartine: 155, 159, 162, 167, 169, 217, 219, 251, 296
Lambrior Al.: 249
Lamennais: 176, 199
Lanson: 81, 82, 87
Larbaud Valery: 370
Lascarov-Moldovanu Al.: 470
Laube H.: 253
Laurian A. Treboniu: 173
Lautréamont conte de (Isodore Ducasse): 21, 43
Lavater: 54
Lăcusteanu Gr. col.: 181
Lăpuşneanu-vodă: 118, 253
Lăzărescu-Laerţiu Al.: 285
Lecca C.: 157

Lecca Haralamb G.: 305
Leconte De Lisle: 284
Legouvé: 182
Leibniz: 159, 254
Leisegang Hans: 10
Lenau N.: 476
Leopardi G.: 126, 327
Leroy Charles: 295
Lesage: 233
Lesnea G.: 474
Lessing G. E.: 229, 230, 285
Lewin: 80
Lianu Teofil: 461
Liciu Petre: 378
Limbour: 38
List Friedrich: 104
Liszt Franz: 476
«Literatorul»: 277—285
Locke J.: 159, 334
London Jack: 317
Longos: 478
Loti Pierre: 341, 483
Lovinescu Eugen: 13, 98, 100, 105, 106, 335, 404, 405, 406, 407, 464, 478
«Luceafărul»: 308, 344
Ludescu Stoica: 123
Ludo: I.: 402
Lungeanu Mihail: 471
Lungulescu Ilie N.: 482
Luther Martin: 116

M

Mably: 136
Macarie cronicarul: 118
Macarie tipograful: 114
Macedonski Al.: 216, 277, 278, 280, 281, 326, 328, 345, 346, 354, 404, 435, 463, 484
Machiavel: 109, 231, 272, 329
Maeterlinck: 59, 61, 353, 371
«Magazinu istoricu pentru Dacia»: 173
Magheru Gh.: 181
Mahrholz Werner: 10
Maior Petru: 136
Maiorescu Titu: 73, 89, 206, 218, 241, 242, 243, 248, 250, 277, 283, 284, 286, 288, 313, 334, 336, 404, 405
Maistre Xavier de: 176, 229
Malkine: 38
Mallarmé: 346, 348, 458, 484
Manasse, cronicar: 118
Maniu Adrian: 414, 415
Mann Thomas: 488
Manolescu Ion Sofia: 477
Manoliu Petru: 488
Mantu Lucia: 395
Manuel Eugène: 305
Mardare Valeriu: 467
Marin Aurel: 477
Marinescu I. M.: 478
Marinetti F. T.: 10, 23, 24, 25
Marino Adrian: 488
Marino-Moscu Constanța: 341, 342
Marmontel: 159, 164
Martinescu Pericle: 488
Massis Henri: 44, 83, 480
Mateescu Stelian: 449
Mateevici Alexei: 474
Matei al Mirelor: 123
Matei Basarab: 116, 123, 130
Maupassant Guy de: 318, 462
Mavrocordat N.: 125
Navrogheni-vodă: 236
Maxy M. H.: 451
Maynard: 71
Mazzini: 174, 175
Măinescu Tudor: 473
Mărgărit G.: 477, 488
Medici Lorenzo: 124, 126
Mehedinți S. (Soveja): 323
Melic Ioan Mire: 249
Ménard L. 211
Meredith: 387
Merill Stuart: 346
Merimée Prosper: 183, 207
Metastasio: 136, 152, 170
Micle Veronica: 304
Miclescu Ion: 375
Micu-Clain Samuil: 136
Mihai Racoviță: 122, 127

Mihai Viteazul: 123, 174, 175, 235
Mihăiescu Gib: 390, 391
Mihnea-vodă: 123
Milcu N.: 474
Militaru Vasile: 473
Mille C.: 287
Millian-Minulescu Claudia: 419
Millo Matei: 240
Milu Matei: 138
Mincu: 284
Miniat Ilie: 117
Minulescu Ion: 330, 353, 354, 355, 356
Mircea cel Bătrîn: 166
Mircea Ciobanu: 228
Mironescu Alexandru: 470
Mironescu I. I.: 397
Moinaux Jules: 273
Moisi Cilibi: 188, 189, 290
Moissy: 152
Moldov: 34, 451
Moldovanu Corneliu: 324
Molière: 43, 76, 91, 98, 136, 182, 202, 462
Monnier H.: 273
Monod G.: 10, 79
Monti V.: 149, 182, 330.
Morariu Silvestru: 321
Moraru C.: 321
Morise: 38
Morny ducele de: 253
Moruzi Dumitru C.: 342
Moruzi-vodă: 125
Moscovici Virgil: 427
Moşoiu Alfred: 419
Movilă Petru: 115, 116
Movilă Sanda: 473
Moxa Mihail: 116, 123
«Mozaikul»: 157
Mugur Gh. D.: 466
Mumuianu Florica: 471
Mumuleanu Barbu Paris: 155, 156
Mureşcanu Andrei: 201
Murger H.: 247
Murillo: 411
Murnu George: 98, 330, 331, 332, 478
Musset Alfred de: 169, 278
Muste Nicolae: 123
Muşatescu Tudor: 466, 467
Muşatini: 253

N

Nanu D.: 324
Napoleon: 81, 126
Naum Anton: 246, 282
Naville: 38
Nădejde Ioan: 286, 290
Nădejde Sofia: 286, 287
Neacşu cîmpulungeanu: 114
Neagoe Basarab: 116, 123
Negri C.: 202, 207, 219
Negri Elena: 202, 207
Negruzzi Constantin: 168, 171, 172, 182, 183, 184, 218, 219, 241, 253, 254, 404
Negruzzi Iacob: 206, 248, 249, 307
Nemţeanu Barbu: 368
Neniţescu Ioan S.: 304
Neniţescu Ştefan I.: 449
Nerval Gérard de: 61,69
«Nichipercea»: 227
Nicodim, popa: 114
Nicodin Dinu: 468
Nicolau Emil: 375
Nicoleanu N.: 225
Niculce Ioan: 121, 122, 123, 135, 313, 393, 394
Nietzche Fr.: 479
Nissipeanu Constantin: 460
Noll: 38
Novalis: 422

O

Obogeanu Florica: 471
Obradovici Dositei: 141
Obreja, prof. dr.: 37
Odeanu Anișoara: 487
Odobescu Al.: 88, 89, 219, 227, 228, 229, 230, 404, 458
Ollănescu-Ascanio D.: 246, 282
Omer: v. Homer
Orășanu N. T.: 227
Oreste: v. Georgescu Oreste
Orient Alice: v. Călugăru Alice
Origen: 480
Ossian: 165, 232
Ovidiu: 216, 432

P

Paicu Pavel: 249
Pană Saşa: 9, 23, 451
Pann Anton: 132, 155, 185, 186, 188, 269, 271, 405, 409, 449, 455
Panu Gh.: 249
Papadat-Bengescu Hortensia: 381, 382, 383
Papadima Ovidiu: 465
Papilian Victor: 470
Partenie patriarhul: 116
Pascal Blaise: 44, 236
Pascarella Cesare: 320, 409
Paşcanu Mihai: 467
Paul Ioan: 319
Pavelescu Cincinat: 325, 326, 473
Pavelescu Mircea: 459
Pătrăşcanu D. D.: 339, 340, 397
Pârvan Vasile: 330, 479, 480
Péguy: 360
Pelimon Al.: 203
Peltz I.: 401
Perahim J.: 451
Péret: 38
Peretz Ion: 466
Perpessicius: 431
Perrault Gh.: 267
Perse S. J.: 45
Perugino: 429
Petică Ştefan: 345, 346, 347
Petrarca: 147, 149, 221, 434
Petraşcu Miliţa: 451
Petraşcu N.: 284
Petraşincu Dan: 487
Petre George A.: 477
Petrescu Camil: 384, 385, 387, 391, 487
Petrescu Cezar: 392, 397, 403, 470, 471
Petrescu Lucreţia: 472
Petrino D.: 245
Petrovici Ion: 465
Petru Cercel: 467
Petru Rareş: 118, 298
Petru Şchiopul: 119
Philippide Al. A.: 420, 422
Picon: 38
Pillat I.: 45, 306, 358, 418, 435, 436, 438, 440, 473
Pindar: 231
Pirandello: 375
Piru Al.: 488
Platon: 15, 159, 462, 480
Pleşoianu Gr.: 164
Plop-Ulmanu Tudor: 474
Plutarh: 231
Poe Edgar: 91, 367, 370, 422, 457, 460, 477, 478
Pogan Ion: 459
Pogor Vasile comisul: 148
Pogor V.: 248, 249
Polizu-Micşunești M.: 375
Polo Marco: 390
Pompiliu Miron: 249
Pop Augustin Z. N.: 104
Pop-Florentin I.: 247
Pop Marţian A.: 473
Pop Vasile: 319
Popa Grigore: 475
Popescu Victor Ion: 397, 466, 467
Popescu N. D.: 307
Popescu Orest: 321

ACADEMIA

501

Popescu Radu: 124, 125, 135
Popescu Spiridon: 337
Popescu Ştefan: 475
Popovici-Bănăţeanu Ion: 320
Popovici George: v. Robeanu T.
Popp Sabin: 449
Porumbescu Ciprian: 321
Porumbescu Iraclie (Golembiovschi): 320
Postelnicu Ioana: 473
Poteca Eufrosin: 156
Prale Ioan: 148
Procopovici Alexe: 405
«Propăşirea»: 171, 173, 219
Properţiu: 432
Protopopescu Dragoş: 403
Proust Marcel: 336, 384, 462, 463, 485
Ptolomeu: 31
Pumnul Aron: 320
«Punct»: 451
Puşkin: 104

R

Rabelais: 184, 269
Racine: 202, 324, 462
Racoce Teodor: 156
Radcliffe Mrs: 165
Radu cel Mare: 123
Raicu Alexandru: 477
Ralea M.: 462, 463
Rally Al: 432
Ranetti G.: 377
Raşcu I. M.: 364
Ray Man: 21
Raymond Marcel: 9
Rădulescu Mircea Dem.: 466, 467
Rădulescu Neagu: 470
Rădulescu-Niger N.G.: 305
Răzvan-vodă: 233, 234, 249
Rebreanu Liviu: 109, 252, 337, 379, 381, 392, 465, 471
Regnard: 169
Régnier Henry de: 345, 346
Relgis Eugen: 473
Rembrandt: 402
Renan: 462, 479
Renard Jules: 349, 351, 387, 460
«Revista contimporană»: 277
«Revista nouă»: 296
«Revista română: 226
Ribemont-Dessaignes: 23
Ribera: 411
Richepin J.: 248, 394
Richter Jean Paul: 17
Richter Ludwig: 308
Richtus Jehan: 355
Rilke Rainer Maria: 463
Rimbaud: 346, 364, 431
Rîmniceanu Naum: 130
Rîuleţ C.: 375
Robeanu T. (dr. George Popovici): 321
Robot Al.: 459
Rodenbach G.: 309, 364, 365, 412
Roll Stéphane: 451
Rollinat Maurice: 293, 356, 365, 367
Roman Ioan N.: 307
«România literară»: 219
Ronetti Roman: 289, 486
Rosa Salvator: 151, 223
Rosetti Al.: 465
Rosetti C.A.: 94, 164, 170, 203, 233
Rosetti-Max D. R.: 307
Rosetti Radu: 342
Rosetti Radu D.: 305
Rossi Giovan Gherardi de': 152
Rostand Edmond: 326, 371
Roşca D.D.: 481
Roşca Neculai: 460
Rotică G.: 428
Rousseau J.J.: 159, 161, 388
Rouseau Th.: 230
Rucăreanu N.: 227
Rudler Gustave: 10, 82, 87, 93, 98, 100
Russo Al.: 176, 219

Sabaru Al.: 467
Sadoveanu-Evan Izabela: 336
Sadoveanu Ion Marin: 449
Sadoveanu M.: 91, 247, 253, 272, 301, 313, 314, 316, 317, 319, 333, 338, 339, 340, 376, 392, 394, 468
Sadoveanu Profira: 473
Sahia Alexandru: 470
Sainte-Beuve: 464
Samain A.: 348, 437
Sand G.: 224
Sandu-Aldea C.: 318
Sanielevici H.: 322
Saurat Denis: 10
Savel Vasile: 466
Savioli: 152
Sărmanul Klopștock: 466, 468
Săulescu Gheorghe: 203
Săulescu M.: 369
Săvescu Iuliu C.: 347
Scarlat Teodor: 477
Scavinski Daniil: 168, 169, 183
Schelitti N.: 244
Schelling: 16, 159
Schiller: 71, 253, 315
Schlemihl Peter: 168
Schopenhauer: 16, 73, 97, 241, 251, 254, 315, 334
Scorțescu Teodor: 399
Scott Walter: 224
Scriban Romul: 226
Scrob Carol: 281
Scudéry d-na de: 148
Scurtescu N.: 240
Sebastian Mihail: 485, 486
« Semănătorul »: 308, 333, 344, 361
Sénéchal Christian: 9
Serghi Cella: 473
Shakespeare: 75, 76, 77, 91, 97, 140, 246, 253, 324, 460, 462
Shelley: 484
Sihleanu Al.: 219, 404, 458
Silviu George: 473
« Simbolul »: 450
Sion G.: 201, 219, 242, 474
Sippade Pierre de la: 130
Sireteanu Eugen: 321
Sîrbu Cristian: 473
Sîrbu Ioan: 204
Slavici Ioan: 105, 274, 276, 308, 319, 320, 322, 331, 379, 471
Socrate: 480
Soffici Ardego: 25
Sofocle: 231
Solacolu Barbu: 473
Sorbul M.: 91, 375, 376
Soupault: 38
Sousa Robert de: 56
Spenser H.: 250
Spengler: 480
Speranția Th. D.: 305
Spinoza: 159
Staël, doamna de: 81
Stahl Henriette Yvonne: 383
Stamati Costache: 6, 197, 198, 321, 435
Stamati-Ciurea Constantin de: 321
Stamatiad Al. T.: 359, 360
Stamatu Horia: 459
Stan T. C.: 488
Stancu Zaharia: 441, 449
Stati Petru: 477
Stavri Artur: 304
Stăncescu Ștefan: 460
Stănoiu Damian: 395
Stefanelli Teodor V.: 321
Steiner Rudolf: 10
Stelaru Dimitrie: 477
Stendhal: 98, 385, 485
Stere C.: 333, 334, 389, 390
Sterian Paul: 448
Sterne: 184, 269
Steuerman-Rodion A.: 290
Stoenescu Th. M.: 282
Stolnicu Simion: 458
Streinu Vladimir: 458
Streinul Mircea: 460, 461
Stroici Vasile: 120
Suceveanu O.I.: 477
Suchianu D. I.: 463
Sue Eugène: 224, 238
Sully Prudhomme: 17, 248
Swedenborg: 54
Swift: 263, 411

Ş

Şerban Mihail: 488
Şerbănescu Petru: 488
Şerbănescu Th.: 244
Şerbu Ieronim: 488
Şincai Gheorghe: 136
Ştefan cel Mare: 119, 130, 151, 235, 297, 298, 311, 316
Ştefan Tomşa II: 120
Ştefănescu-Est Eugeniu: 359
Ştefănescu Mircea: 467
Ştefăniţă Lupul: 119
Ştefăniţă-vodă: 235, 298
Ştefurec Ştefan: 321
Şuluţiu Octav: 465

T

Taine H.: 82, 87, 98, 288, 335, 370
Talaz G.: 377
Tarde G.: 406
Tasso Torquato: 151, 158, 159; 191
Tassoni: 142, 143
Tăutu Gh.: 227
Teleajen Sandu: 466
Telcor Dimitrie: 305, 306, 351, 377
Teliman Mihai: 321
Tell C.: 181
Teodoreanu Al. O.: 393, 394
Teodoreanu Ionel: 387, 388
Teodorescu D. N.: 427
Theodorescu Cicerone: 459
Theodorescu Dem. 393
Theodorian Caton: 374, 386
Theophan: 114
Thibaudet Albert: 71
Tieck L.: 249
Tilgher Adriano: 8, 9, 17, 73
Tit-Liviu: 462
Tofan George: 321
Tolstoi. L.: 109, 284, 389
Topîrceanu G.: 355, 416, 418
Traian: 112, 134
Trivale Ion: 324
Troyon: 163
Tudor Andrei: 459
Tudor-Miu Alexandru: 473
Tudor Sandu: 449
Tudor Stoian Gh.: 470
Tudor Vladimirescu: 179, 181, 233
Tudoran Radu: 470
Tuleş Gh.: 473
Tutoveanu G.: 324
Twain Mark: 339, 403
Tzara Tristan: 19, 20, 21, 22, 23, 450

Ţ

Ţatomit N.: 473
Ţichindeal Dimitrie: 141
Ţincu Bucur: 482

U

Udrişte Năsturel: 130
Uhland Ludwig: 192, 310
«unu»: 451
Ureche Grigore: 119
Urmuz (Demetru Dem. Demetrescu Buzău): 10, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 40, 42, 43, 45, 352, 450, 451, 455, 460
«Urmuz»: 451

V

Valerian I.: 426
Valéry Paul: 9, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 71, 72, 96, 460
Vallés Jules: 288
V. Al. Jean: 374
Vamva Neofit: 156
Van Helmont B: 127
Varlaam: 116, 130, 131
Vasile Lupu: 116
Vasile Macedoneanul: 116
« Vatra »: 308, 333
Văcărescu Alecu: 137, 138, 152
Văcărescu Iancu: 152, 153
Văcărescu Ienache: 126, 137, 138
Văcărescu Nicolae: 137, 138
Velican Sabin: 470
Ventura Gr.: 307
Verga G.: 297, 343
Verhaeren Emile: 232, 345, 346, 425
Verlaine P.: 71, 146, 309, 346, 347, 364, 435, 437
Vesper Iulian: 460
Vianu Tudor: 8, 13, 463
« Viața »: 333
« Viața literară »: 344
« Viața românească »: 304, 333, 334, 335, 336, 338, 344, 377
Vicente Gil.: 221
Vico Giovanni Batista: 175
« Vicața nouă »: 345, 363
Vigny A. de: 198
Villon Fr.: 355
Vinea Ion: 23, 450, 455
Vinterhalder E.: 203
Virgiliu: 216, 444, 446
Vissarion I. C.: 376
Viszki Ion: 132
Vitrac: 38
Vittorelli Iacopo: 152
Vlad-Delamarina Victor: 320
Vlad Țepeș: 142
Vlahuță A.: 289, 290, 291, 292, 304, 308, 333, 334, 335, 444
Vlaicu-Vodă: 113, 328
Vlădescu G. M.: 397
Voevidca George: 473
Voiculescu V.: 447, 448
Volenti N.: 247
Volney: 159, 282
Voltaire: 82, 136, 148, 159, 163, 167, 169, 202, 248, 313, 337
Voronca Ilarie: 17, 28, 440
Voronca Z.: 321
Voss I.H.: 331
Vossler K.: 370
Vrînceanu Dragoș: 459
Vulcănescu M.: 449

W

Walzel O.: 370
Wanderer: 167
Watteau: 435
Weber: 293
Wells: 400
Wertheimer: 80
Whitman Walt: 425, 475
Wilde Oscar: 360
Wikelmann: 229
Wolff: 159

X

Xenopol A. D.: 79, 249, 336

Y

Young: 134

Z

Zaharia E. Ar.: 460
Zalomit Ioan: 156
Zamfirescu Duiliu: 91, 243, 253, 282, 283, 284, 304,466
Zamfitrescu G. M.: 467
Zamphirescu M.: 29, 223 224
Zarifopol Paul: 462, 479
Zilot Românul: 179
Zola E.: 253, 270, 283, 291, 313, 381

« 75 H. P. »: 451

CUPRINS

PRINCIPII DE ESTETICĂ

CURS DE POEZIE

Prefață: 7; Bibliografie: 9; I: 11; II: 18; III: 27; IV: 36; V: 46; VI: 54; VII: 64

TEHNICA CRITICEI ŞI ISTORIEI LITERARE

I: 75; II: 83; III: 92.

ISTORIA LITERATURII ROMANE

Compendiu

Prefață: 103

Cap. I EPOCA VECHE

Geții: 111; Limba, „Literatura" religioasă: 114; Elocvența: Neagoe, Varlaam, Antim Ivireanul: 116; Cronicarii moldoveni: 118; Cronicarii munteni: 123; D. Cantemir: 126; Traduceri, apocrife, medievalități întîrziate, cărți de colportaj: 129; Poezia: 130; Miturile: 134

Cap. II „CLASICII" ÎNTÎRZIAȚI

Occidentalizarea: 135; Văcărești (Ienache, Alecu, Nicolae): 137; Matei Milu: 138; Vasile Aaron şi Ion Barac: 139; D. Țichindeal: 141; Ioan Budai-Deleanu: 142; Dinicu Golescu: 145; C. Conachi: 146; V. Pogor, N. Dimache, I. Prale: 148; Gh. Asachi: 149; Vasile Fabian Bob: 151;

Iancu Văcărescu: 152; Barbu Paris Mumuleanu: 155; Începuturi de filozofie. Presa: 156

Cap. III ROMANTICII
Vasile Cârlova: 158; I. Eliade Rădulescu: 159; Gr. Pleșoianu: 164; Grigore Alecsandrescu: 164; A. Hrisoverghi: 165; Daniil Scavinschi: 168; Mihail Cuciuran: 169; C. A. Rosetti: 170

Cap. IV MESIANICII POZITIVI
M. Kogălniceanu: 171; N. Bălcescu: 173; Al. Russo: 176

Cap. V ANTIBONJURIȘTII
C. Faca: 178; Zilot Românul: 179; C. Bălăcescu: 180; Col. Gr. Lăcusteanu: 181

Cap. VI ÎNTEMEIEREA PROZEI. ÎNTÎII UMORIȘTI
Constantin Negruzzi: 182; Anton Pann: 185; Cilibi Moise: 188

Cap. VII ROMANTICII MACABRI ȘI EXOTICI
D. Bolintineanu: 190; Costache Stamati: 197

Cap. VIII PATRIOȚI ȘI UNIONIȘTI
Cezar Boliac: 199; Ioan Catină: 200; Andrei Mureșanu: 201; G. Sion: 201; C. Negri: 202; D. Dăscălescu: 203; G. Săulescu, C. Caragiale, E. Vinterhalder, D. Gusti, N. Istrati, Al. Pelimon: 203; C. D. Aricescu: 203; Ioan Sîrbu: 204; Al. Donici: 205

Cap. IX VASILE ALECSANDRI: 206

Cap. X POEȚI MINORI
Al. Sihleanu: 219; Al. Depărățeanu: 221; G. Crețeanu, M. Zamphirescu: 223; G. Baronzi: 224; N. Nicoleanu: 225; Radu Ionescu: 225; I. C. Fundescu, Romul Scriban, N. Rucăreanu: 226; N. T. Orășanu: 227, Gh. Tăutu, C. V. Carp: 227

Cap. XI PROZA ȘI TEATRUL DUPĂ 1859
Al. Odobescu: 228; N. Filimon: 230; Gr. H. Grandea: 231; B. P. Hasdeu: 233; Ion Ghica: 236; Pantazi Ghica, I. M. Bujoreanu: 238; I. Codru Drăguşanu: 238; N. Scurtescu: 240

Cap. XII „JUNIMEA"

Titu Maiorescu: 241; „Convorbiri literare": 243; Th. Şerbănescu, N. Schelitti: 244; Matilda Cugler: 244; D. Petrino: 245; Samson L. Bodnărescu: 245; Anton Naum, D. Ollănescu-Ascanio, I. Caragiani: 246; Alţi junimişti: 246; N. Gane: 247; Iacob Negruzzi: 248, V. Pogor, Miron Pompiliu: 248; Filologi, istorici, filozofi: 249

Cap. XIII MIHAI EMINESCU: 251

Cap. XIV MARII PROZATORI

Ion Creangă: 266; I. L. Caragiale: 270; Ioan Slavici: 274

Cap. XV „LITERATORUL"

Alexandru Macedonski: 277; Bonifaciu Florescu, Carol Scrob, Th. M. Stoenescu, Mircea Demetriade: 281; Duiliu Zamfirescu: 282; N. Petraşcu, Anghel Demetriescu, Grama, Laerţiu: 284

Cap. XVI ARTA CU TENDINŢĂ. EPIGONII LUI EMINESCU

Antijunimismul ieşan: 286; Sofia Nădejde: 287; N. Beldiceanu: 287; C. Mille: 287; C. Dobrogeanu-Gherea: 288; Ronetti Roman: 289; A. Vlahuţă: 290; Traian Demetrescu: 292; N. Burlănescu-Alin: 295; Anton C. Bacalbaşa, Paul Bujor: 295

Cap. XVII MICUL ROMANTISM

Barbu Delavrancea: 296; Ioan Al. Brătescu-Voineşti: 298; I. A. Bassarabescu: 301; G. Coşbuc: 302; Alţi scriitori între 1890—1900: 304; Dimitrie Teleor: 305; O. Carp, Ioan N. Roman, N. D. Popescu: 306; Teatrul mărunt pînă la 1900: 307

Cap. XVIII TENDINŢA NAŢIONALĂ

„Semănătorul": 308; St. O. Iosif: 308; Octavian Goga: 310; N. Iorga: 312; M. Sadoveanu: 313; Emil Gîrleanu: 317; C. Sandu-Alden: 318; I. Agârbiceanu: 319; Alţi scriitori: 319; Ilarie Chendi: 319; Literatura de peste munţi: 320

Cap. XIX ÎNDRUMĂRI SPRE „CLASICISM"

H. Sanielevici: 322; S. Mehedinţi (Soveja): 323; Mihail Dragomirescu: 323; Ion Trivale: 324; D. Nanu: 324;

Corneliu Moldovanu: 324; Cincinat Pavelescu: 325; M. Codreanu: 326; P. Cerna: 327; Oreste: 328; Al. Davila: 328; G. Diamandy: 329; George Gregorian: 330; Ion Al.-George: 330; George Murnu: 330

Cap. XX TEORIA SPECIFICULUI NAȚIONAL

„Viața românească": 333; G. Ibrăileanu: 334; Alți critici: 336; Spiridon Popescu: 337; Calistrat Hogaș: 337; D. D. Pătrășcanu: 339; Jean Bart: 340; Constanța Marino-Moscu: 341; Dumitru C. Moruzi: 342; Radu Rosetti: 342; Gala Galaction: 342; Alice Călugăru: 343

Cap. XXI SIMBOLIȘTII

„Vieața nouă": 345; Ștefan Petică: 345; Iuliu C. Săvescu: 347; D. Anghel: 348; Ion Minulescu: 353; N. Davidescu: 356; Eugeniu Ștefănescu-Est, Al. T. Stamatiad, Emil Isac: 359; Elena Farago: 361; Mihai Cruceanu, N. Budurescu; I. M. Rașcu: 363; G. V. Bacovia: 364; Barbu Nemțeanu, D. Iacobescu, M. Săulescu, Luca I. Caragiale: 368; D. Caracostea: 370

Cap. XXII ECLECTICII. TEATRUL

„Flacăra": 371; Victor Eftimiu: 371; Caton Theodorian: 374; Alți dramaturgi: 374; Mihail Sorbul: 375; Prozatori și poeți: 376; Umoriștii: 377

Cap. XXIII ROMANCIERII

Liviu Rebreanu: 379; Hortensia Papadat-Bengescu: 381; Henriette Yvonne Stahl: 383; Camil Petrescu: 384; Ionel Teodoreanu: 387; C. Stere: 389; Gib Mihăescu: 390; Cezar Petrescu: 392; Carol Ardeleanu: 393; Al O. Teodoreanu: 393; Lucia Mantu: 395; Damian Stănoiu: 395; Gh. Brăescu: 396; I. I. Mironescu: 397; Victor Ion Popa: 397; G. M. Vlădescu: 397; Aureliu Cornea: 398; Teodor Scorțescu: 399; F. Aderca: 399; I. Peltz: 401; Ury Benador: 402; Ion Călugăru: 402; I. Ludo: 402; Romulus Dianu: 402; Sergiu Dan: 403; Dragoș Protopopescu: 403

Cap. XXIV MODERNIȘTII

Eugen Lovinescu: 404; Tudor Arghezi: 407; Demostene Botez: 412; Adrian Maniu: 414; G. Topîrceanu: 416; Otilia Cazimir: 418; Claudia Millian, Alfred Moșoiu: 419;

Al. A. Philippide: 420; Camil Baltazar: 422; Aron Cotruș: 425; I. Valerian: 426; G. Bărgăuanu: 427; Virgil Moscovici, D. N. Teodorescu: 427

Cap. XXV INTIMIȘTII

G. Rorică: 428; Ignotus: 428; Emanoil Bucuța: 429; Emil Dorian: 430; Perpessicius: 431; Al Rally: 432; Al. Claudian: 433; George Dumitrescu: 434

Cap. XXVI TRADIȚIONALIȘTII

Ion Pillat: 435; B. Fundoianu: 439; Ilarie Voronca: 440; Radu Gyr: 440; D. Ciurezu: 441; Zaharia Stancu: 441

Cap. XXVII ORTODOXIȘTII

Nichifor Crainic: 443; Lucian Blaga: 444; V. Voiculescu: 447; Paul Sterian și alții: 448; „Gîndirea": 449

Cap. XXVIII DADAIȘTI, SUPRAREALIȘTI, ERMETICI

Tristan Tzara: 450; Urmuz: 450; Reviste de avangardă: 451; Ion Barbu: 452; Ion Vinea: 455; Mateiu I. Caragiale: 456; H. Bonciu: 457; Simion Stolnicu: 458; Vladimir Streinu: 458; Eugen Jebeleanu și alți poeți: 459

Cap. XXIX ALTE ORIENTĂRI

Paul Zarifopol: 462; M. Ralea: 462; Tudor Vianu: 463; D. I. Suchianu: 463; Pompiliu Constantinescu: 464; Șerban Cioculescu: 464; Alți critici: 464; Impresii de călătorie, eseul: 465; Proza documentară: 466; Teatrul: V. I. Popa, Mircea Dem. Rădulescu, G. Ciprian, Tudor Mușatescu: 466; George Mihail Zamfirescu, N. M. Condiescu și alții: 467; G. Călinescu: 468; Victor Papilian: 470; Alți prozatori: 470; Literatura dialectală: 470; Pavel Dan: 471; Literatura feminină: Maria Banuș, Reymonde Han, Igena Floru, Georgeta Mircea Cancicov etc.: 471; Poezia profesiunilor: 473; Alți poeți: 473; Eseniniștii: 474; Poeți provinciali și „tineri": 474; Traducători: 478

Cap. XXX NOUA GENERAȚIE

Filozofii: 479; Mircea Eliade: 482; Mihail Celarianu: 483; Anton Holban: 484; Mihail Sebastian: 485; C. Fîntîneru, Mircea Gesticone: 486; Anișoara Odeanu: 487; Alți scriitori tineri: 487; „Jurnalul literar": 488

Indice: 491

ACADEMIA